

Cuentan las pibas: reconfiguraciones contemporáneas de la memoria en la generación
posdictadura en Argentina

A DISSERTATION
SUBMITTED TO THE FACULTY OF THE GRADUATE SCHOOL
UNIVERSITY OF MINNESOTA
BY

Carolina Anon Suarez

IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS
FOR THE DEGREE OF
DOCTOR OF PHILOSOPHY

Ana Forcinito
Advisor

August 2021

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis no hubiera sido posible sin una red de apoyo. Agradezco el acompañamiento incondicional de mi profesora y *advisor*, Ana Forcinito. A ella, referente intelectual e inspiración, mi especial agradecimiento por sus clases magistrales, su interés genuino ante nuestros trabajos e ideas, las devoluciones críticas, las múltiples invitaciones a proyectos, las cenas caseras. Y, sobre todo, por invitarme cada vez a seguir explorando mis propios silencios.

Igualmente quiero agradecer a Ofelia Ferrán, *chair* de este comité, por su entusiasmo ante mis propuestas, los consejos, la calidez familiar de sus clases, y sus inmensos aportes para enriquecer textos académicos escritos en mi segunda lengua.

Agradezco en igual grado a Megan Corbin y a William Viestnez, profesores del comité, por acompañarme en la precipitación de mis tiempos y por cada instancia educativa compartida.

Aprovecho este espacio para agradecer el apoyo de Sophia Beal, por ser guía fundamental en la articulación de la vida estudiantil y el mundo laboral. Igualmente, mi agradecimiento a Alison Hribar, por su increíble logística y sostén emocional constante.

Agradezco al resto de las profesoras, profesores y colegas del Departamento de español y portugués por apoyarme a lo largo de significativas instancias de mi carrera graduada en la Universidad de Minnesota. Y mi especial reconocimiento a la Educación Pública y Gratuita de mi país, Argentina.

Dedicado

A Francisco y Alicia, por el legado de las letras,
los versitos y su tierna insistencia
A mis amigos, los de allá, las de acá, por bancarme en todas
A mis sobris, por multiplicarme infancias
A mis hermanes, por sus chistes malos y nuestras eternas complicidades
A Bastian, por tus empedernidas ocurrencias, y los abrazos
A Tiago, por tu dulzura infinita
A Dani, por cruzar mundos conmigo
A mi mamá y a mi papá, por escucharme desde siempre, dejar que les
enseñe y, sobre todo, por nunca dejar de jugar.

ÍNDICE

| | |
|--|-----------|
| INTRODUCCIÓN. LA POSDICTADURA Y SUS TRAMAS NARRATIVAS. CONCEPTOS Y MARCOS DE ESTUDIO | 1 |
| RECONFIGURACIONES..... | 1 |
| NARRATIVAS CULTURALES DE MEMORIA..... | 2 |
| LOS TRES SOBREGIROS DISENSUALES DE MEMORIAS POSDICTATORIALES | 5 |
| RESUMEN DE LOS CAPÍTULOOS | 8 |
| MEMORIA HOMENAJE..... | 10 |
| HÉROES Y TRAIADORES..... | 19 |
| NARRATIVAS ADN..... | 21 |
| ESTÉTICA INFANTO-JUVENIL DE GÉNERO | 25 |
| UN ANTECEDENTE DE LAS VOCES DE NIÑES | 35 |
| NUEVOS MARCOS POÉTICOS..... | 36 |
| CAPÍTULO I. LA AGENCIA DE LA VOZ DE NIÑA: CARRI, MARKOVITCH, ALCOBA | 37 |
| <i>I WANT AN EMPTY WORD THAT I COULD FILL</i> | 37 |
| DE UNA PALABRA VACÍA A UN ESPACIO DE MEMORIA APARECIDO..... | 39 |
| I. ALBERTINA CARRI Y SU ESPACIO DE MEMORIA FUTURA..... | 41 |
| <i>El cuento de Carri: la vaca quieta, pero no muda</i> | 45 |
| <i>“En la casa de Pinocho sólo cuentan</i> | 49 |
| <i>Las dos ventanas por las que Carri espía</i> | 53 |
| II. PAULA MARKOVITCH Y SU ESPACIO DE MEMORIA SOLITARIA..... | 55 |
| <i>El insilio maternal</i> | 56 |
| <i>El lenguaje del juego como reverso del silencio</i> | 59 |
| <i>El refugio intra-generacional interferido</i> | 62 |
| III. LAURA ALCOBA. LAS TRETAS DE LA VOZ DE NIÑA..... | 63 |
| <i>La búsqueda de la voz narradora en La casa de los conejos</i> | 65 |
| <i>Categoría 1: Compañerismo entre pares</i> | 69 |
| <i>Categoría 2: Micro violencias intergeneracionales</i> | 72 |
| AGENCIA NIÑA..... | 76 |
| CAPÍTULO II. LA MARAÑA DE LA SOCIEDAD GRIS. DENUNCIAS DEL SILENCIAMIENTO Y LA INACCIÓN: TOMASSONI, ENRÍQUEZ, ARIAS..... | 78 |
| EL SEGUNDO SOBREGIRO | 78 |
| NI GENIO MALIGNO, NI VÍCTIMA INDEFENSA..... | 80 |
| NARRATIVAS <i>PRIVADAS</i> DE LA NIÑEZ Y JUVENTUD FAMILIAR | 85 |
| UN ANTECEDENTE DE LAS VOCES DE LAS ZONAS GRISES..... | 86 |
| I. PAULA TOMASSONI, LA ESCALA DEL GOLPE..... | 87 |
| <i>El disciplinamiento de los cuerpos niños</i> | 88 |
| <i>Irónica obsesión con la legalidad</i> | 91 |
| II. MARIANA ENRÍQUEZ, LA MEMORIA QUE BROTA DEL CUERPO | 94 |
| <i>Las cadenas generacionales de la memoria</i> | 96 |
| <i>La grieta temporal de la memoria</i> | 97 |

| | |
|---|------------|
| III. LOLA ARIAS Y LAS MEMORIAS INTRA-GENERACIONALES DE <i>MI VIDA DESPUÉS</i> | 102 |
| <i>Jugar con la ropa de los '70</i> | 105 |
| <i>Voces corales y melódicas</i> | 108 |
| <i>Lola y/o Pablo</i> | 111 |
| <i>MELANCOLÍA Y MANIFESTACIONES</i> | 114 |
| EL CALEIDOSCOPIO AUDITIVO DE ARIAS | 116 |
| LA REESCRITURA DE LAS TIBIEZAS GENEALÓGICAS | 118 |
| CAPÍTULO III. LAS HIJAS DE GENOCIDAS, UN CORO DE ANTÍGONAS. DEL SILENCIO DEBIDO AL GRITO DE-VIDA | 119 |
| GRITO(S) AL PATRIARCADO | 119 |
| EL PLANO DEL PARENTESCO | 125 |
| EL PLANO DEL LENGUAJE..... | 128 |
| NARRATIVAS DE HIJAS DE GENOCIDAS | 131 |
| I. DISCURSO DE GÉNERO..... | 134 |
| II. CONTRA LAS GENEALOGÍAS PATRIARCALES: LA ETIQUETA DE 'HIJA DE GENOCIDA' . | 141 |
| III. HERMANADAS Y EN SORORIDAD FEMINISTA | 150 |
| DEL SILENCIO DEBIDO AL GRITO DE-VIDA | 154 |
| CONCLUSIONES. IRRUPCIONES DE LA MEMORIA..... | 158 |
| LAS POLÍTICAS DE LA MEMORIA..... | 158 |
| REFORMULACIONES DE LA MEMORIA CONSENSUAL | 161 |
| ANACRONISMOS E IRRUPCIONES LA MEMORIA | 163 |
| BIBLIOGRAFÍA | 165 |
| FILMOGRAFÍA | 171 |

INTRODUCCIÓN

La posdictadura y sus tramas narrativas: conceptos y marcos de estudio

Reconfiguraciones

En Argentina, desde la última apertura democrática hasta el presente (1983-2021), las narrativas de memoria del ámbito cultural que interpelan diversos ángulos del pasado dictatorial argentino (1976-1983) han sido objeto de revisiones y reelaboraciones. En las mismas, pasado y presente son explorados y reconstruidos por una variedad de propuestas estéticas enunciadas por distintos sujetos de memoria que se suman a las batallas político-conceptuales en su intento de definición de una historia común marcada por el trauma colectivo que dejó el terrorismo de Estado. Respuestas artísticas de la literatura, el cine, el teatro, el periodismo, e incluso de las redes sociales, enuncian reappropriaciones y reinterpretaciones de ese pasado traumático. Una aproximación memorialista contemporánea indaga la poética de *contar* el recuerdo a través de la mirada y la voz infanto-juvenil, donde irrumpen narrativas de memoria enunciadas desde nuevos espacios discursivos, haciendo visibles aspectos de un pasado-presente antes imperceptibles.

En esta Introducción, conceptualizo primero las narrativas culturales de memoria. Describo luego tres *sobregiros disensuales de la memoria* que proponen reelaboraciones críticas del entramado narrativo de la *memoria homenaje*, cuya tendencia es hacia una versión consensual del pasado. Reseño después el contenido de los tres capítulos centrales, cada uno correspondiente a un *sobregiro*. Seguido, hago un recorrido por textos que me permiten ejemplificar la memoria homenaje con la que las narrativas de mi

corpus dialogan. Defino finalmente las características de la estética infanto-juvenil con perspectiva de género de las narrativas de las pibas de la generación posdictadura.

Narrativas culturales de memoria

Siguiendo la terminología de Elizabeth Jelin, esta tesis analiza un corpus de *trabajos de la memoria*; es decir, producciones culturales de agentes que transforman simbólicamente los sentidos del pasado traumático. Me refiero específicamente a producciones culturales que, agitando las aguas y promoviendo el debate estético y político, escenifican formas disensuales de contar el pasado. Se trata de obras artísticas recientes llevadas a cabo por la generación posdictadura, formada—en mi recorte personal—por artistas que fueron niñas o jóvenes en los años del golpe y cuya versión de la historia viene a dar cuenta de esa particularidad en la modalidad de la experiencia. Son estas pibas, que crecieron en dictadura y escribieron sus narrativas en la posdictadura, las que deciden que es su momento de contar su visión de los hechos a partir de las memorias personales. Las voces, y los cuentos que esas voces articulen, se suman a la cuenta ranceriana rompiendo el consenso promovido por otras versiones históricas de enclaves monumentales. Las dos acepciones del verbo *contar* del título de mi proyecto, *Cuentan las pibas*, apuntan tanto al carácter narrativo de los cuentos, como al aspecto disensual de comenzar a ser tenidas en cuenta.

Las narrativas de memoria contemporáneas que estudio en esta tesis apelan a la reformulación de los relatos que abordan el pasado dictatorial. El pasado—tomado, no en términos históricos materialistas sino a partir de su trama discursiva, es decir ficcional—se reconstruye y reinterpreta en el momento de ser narrado. Jelin retoma la filosofía de Paul

Ricoeur en lo que respecta al carácter ficcional y poético que permea la narración temporal. Partiendo de la aporía de que el pasado ya fue de-terminado, el carácter aprehensivo de ese pasado reside en el “fenómeno de la reinterpretación” (Ricoeur en Jelin, 2002: 39). Ricoeur apela al concepto *emplotment* de Hayden White, quien aborda las narrativas históricas en tanto “ficciones verbales” (White, 42). Partiendo del entrecruzamiento de la historiografía y la ficción (Ricoeur, 155), Ricoeur define la *narratividad* para abordar la cuestión del sujeto narrativo de memoria.

Jelin, proponiendo una intersección entre Ricoeur y Maurice Halbwachs, analiza los mecanismos de la memoria en el plano sociológico y describe los “procesos subjetivos de construcción de significaciones” (Jelin, 2017: 140). Las interpretaciones del pasado, que contribuyen a la consolidación de un relato histórico colectivo, y de una memoria colectiva, van cargadas de intencionalidad y expectativas desde el presente político que se enuncian, y en vistas a un futuro próximo. En estas disputas de sentido, el Estado, las instituciones y el mercado cumplen un rol central y, en el proceso de consolidación de una narrativa oficial, algunos relatos silencian otros, convirtiéndose en hegemónicos (Jelin, 2002: 40). Es en este entramado narrativo donde se va definiendo la versión oficial de la memoria.

Como resultado de las pugnas simbólicas que guían la interpretación del pasado histórico, Jelin registra voces acalladas por los ámbitos oficiales—*narrativas alternativas*—que consiguen perpetuarse únicamente en el espacio íntimo familiar, encontrando allí un refugio y un lugar de supervivencia. En determinadas circunstancias, dichas narrativas “se integran en prácticas de resistencia más o menos clandestinas” (Scott en Jelin, 2002: 41). La resistencia que apunta Scott refiere a los estéticos mecanismos de subversión

empleados para enfrentar al poder desde una posición de subalternidad, causando el disenso.

Las narrativas de esta tesis provienen de distintos contextos de clandestinidad y silenciamiento que estallan por medio de la enunciación agentiva. Me refiero a los espacios familiares—así como a las relaciones de parentesco que en ellos se establecen. Estos son precisamente los contextos indagados por las narrativas de memoria que abordo, los espacios familiares—espacios que Hallbwachs señala como uno de los marcos sociales de memoria que condicionan los recuerdos individuales. Sin haber sido resguardadas por los recintos familiares, los sujetos narrativos vuelven a ellos para re-explorarlos y resignificarlos (igual que a los lazos filiales), ese se torna su lugar de enunciación y resistencia.

Con respecto al relato histórico hegemónico (lo que figura en los manuales escolares de historia, dirían las pibas de la generación posdictadura), hay que apuntar un doble movimiento en cuanto a la discursividad del pasado en las narrativas de memoria. Por un lado, el de los organismos de derechos humanos que encuentra representación en la esfera de las políticas estatales kirchneristas de conmemoración de las víctimas, sumado al juicio y castigo a los responsables de los crímenes de lesa humanidad y genocidio. Por otro, el que sucede en el ámbito social y cultural con los trabajos artísticos de la memoria que salen a la luz a partir de la reapertura democrática y siguen hoy irrumpiendo los espacios, renovando (o reiterando) las perspectivas de abordaje.¹

¹ Gobiernos kirschneristas de Néstor Kirchner (2003-2007), Cristina Fernández de Kirchner (2007-2015), y Alberto Fernández (2019-). Las políticas que se inician en el año 2003, cuya máxima expresión es la inmediata reapertura de los juicios a los responsables de los crímenes de lesa humanidad y genocidio perpetrados durante la última dictadura militar, buscan revertir largos años de impunidad y silenciamiento del proceso de redemocratización. Políticas suspendidas, incluso revertidas, por el gobierno negacionista de Mauricio Macri (2015-2019) que promulgó leyes para otorgar beneficios y sacar de la cárcel a genocidas ya condenados.

Si bien esta tesis se concentra en las narrativas culturales de la memoria, las mismas no permiten ser tratadas de forma aislada con respecto a las narrativas gubernamentales, ya que muchas veces se ven facilitadas, impedidas o propulsadas por ellas. Desde la coyuntura específica de cada contexto de enunciación se dispara la habilidad narrativa de problematizar y promover disenso en el plano estético y político.

Los tres sobregiros disensuales de memorias posdictatoriales

La construcción discursiva del pasado político, social y cultural en la Argentina posdictatorial ha sido modelada, desde 1983 hasta el presente, por diferentes estéticas narrativas visibilizadas a lo largo de ese período que abordaron las memorias de un pasado colectivo traumático. En esta tesis exploro una reconfiguración contemporánea de las narrativas de memoria que acontece en el plano de la generación posdictadura bajo el giro estético de las narrativas infanto-juveniles de género. En este giro, nuevos sujetos de memoria son visibilizados, ofreciendo nuevas formas de seguir explorando un pasado violento muy presente en la sociedad argentina posdictatorial.

Para abordar el giro estético de las narrativas infanto-juveniles conceptualizo una agrupación ternaria, y defino tres *sobregiros disensuales*. En cada una de estas tres instancias de enunciación consecutivas se crean espacios de memoria a partir de propuestas artísticas hasta entonces no formuladas. En cada uno de los tres sobregiros se percibe una redistribución de: los espacios y los tiempos; de los sujetos y las subjetividades; de la palabra y el ruido; de lo visible y lo invisible; conjunto que Jacques Rancière define como el reparto artístico y político de lo sensible.

Estos sobregiros disensuales que describo se enuncian como la contracara de lo que Beatriz Sarlo definió como el *giro subjetivo* en su polémico libro, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*, publicado en el año 2005. Sarlo detalla este giro subjetivo como “la actual tendencia académica y del mercado de bienes simbólicos que se propone reconstruir la textura de la vida (...) [a partir de] la revaloración de la primera persona como punto de vista, [y] la reivindicación de una dimensión subjetiva (...)” (Sarlo, 21). Según Sarlo, esta orientación introspectiva del sujeto narrador obliga a un pacto de lectura en clave de identificación moral que condiciona, o imposibilita, el distanciamiento crítico. Sarlo teoriza de esta forma el propio malestar que le ocasiona la proliferación de las narrativas testimoniales, el boom de la memoria de principios de siglo. El modelo testimonial que Sarlo valora es uno que busque “principios explicativos más allá de la experiencia (...) [uno que] se aparte de una reconstrucción sólo narrativa y de la simple noción consoladora de que la experiencia por sí produce conocimiento” (Sarlo, 96). La crítica propone una serie de ejemplos y contraejemplos valorando el acercamiento narrativo únicamente permeado por la distancia teórica, objetiva.

Los sobregiros abordados en este trabajo colocan en el centro de la escena el relato de memoria contado por la primera persona narrativa, minado por la subjetividad del recuerdo. Es desde ese lugar común de la voz narrativa subjetiva desde donde se enuncian las tres propuestas disensuales que redistribuyen sujetos, voces y espacios. La intimidad de la enunciación es su estética y su política.

El arte y la política son ámbitos centrales al abordar el giro estético de las narrativas infanto-juveniles. Rancière define la paradoja central de la relación arte y política:

No hay tal cosa como un mundo real que vendría a ser el afuera del arte (...) Lo real es siempre el objeto de una ficción, es decir, de una construcción del espacio en el que se anudan lo visible, lo decible y lo factible (...) Tanto la acción artística como la acción política socavan ese real, lo fracturan y lo multiplican de un modo polémico. Las prácticas del arte (...) contribuyen a diseñar un paisaje nuevo de lo visible, de lo decible y de lo factible. Ellas forjan contra el consenso otras formas de *sentido común*, formas de un sentido común polémico. (Rancière, 2010: 77).

Arte y política acontecen íntimamente entrelazadas, no como esferas opuestas e independientes. Ambas son construcciones–ficciones en tanto tales–enunciadas en un espacio y tiempo determinado. Allí manifiestan nuevas variantes de lo visible, lo decible y lo factible. Es esta calidad de novedad la que caracteriza la experiencia estética y la experiencia política como experiencias de disenso (“forjan contra el consenso otras formas de *sentido común*”): ambas llevan a cabo polémicas operaciones que reconfiguran la partición de lo sensible. Este reordenamiento de lo sensible consiste en: “traer a escena nuevos objetos y sujetos, en hacer visible lo que no lo era, en transformar en seres hablantes y audibles a quienes sólo se oía como animales ruidosos” (Rancière, 2006: s/p). Se retoma aquí la fórmula aristotélica que distingue a los humanos como seres políticos que poseen la palabra–el logos–; y a los animales, que únicamente tienen una voz no articulada–ruido–(Rancière, 2011: 16). En el marco de mi estudio, la palabra articulada es la de aquella voz que comienza a *contar*.

Mi investigación se ocupa de la producción narrativa de la palabra articulada por aquellas voces de la argentina posdictatorial que comienzan a *contar* otros cuentos. Las pibas de la generación posdictadura, en tanto nuevos sujetos de memoria, escenifican una redistribución de lo sensible indagando los recovecos de infancias y/o juventudes experimentadas bajo el golpe de Estado. Para analizar esta redistribución de lo sensible, trazo un mapa temporal (que estructura los capítulos de esta disertación), organizando los

tres sobregiros disensuales de la memoria que fueron impugnando una memoria de tipo consensual, fija y atemporal, habilitando nuevas formas disidentes de un sentido común polémico.

Resumen de los capítulos

En el capítulo I analizo el primero de los sobregiros disensuales de memoria, el más antiguo de aparición en la línea del tiempo, enunciado por hijas de militantes de izquierda (desaparecidas o sobrevivientes).² Exploro las narrativas feministas de niñez de Albertina Carri, Paula Markovitch y Laura Alcoba, en tanto hijas transgresoras de las narrativas mapaternas, cuya voz de niña silenciada se torna agente y crítica del lugar de exposición y abandono de una infancia clandestina. Las propuestas de estas hijas recorren los caminos del *biodocumental* experimental, la película de autoficción y la novela.

En el capítulo II estudio el segundo de los sobregiros disensuales de memoria enunciado por hijas de mapadres de un sector gris de la sociedad que adoptó una posición

² Sobre el uso del lenguaje inclusivo (no binario) en esta tesis: Al escribir este trabajo incorporando los aportes del lenguaje inclusivo fui concientizando la existencia de un tipo de incompatibilidad difícil de resolver: por un lado, la aproximación al marco de mi investigación desde una lente inclusiva; y por otro, la articulación de esa realidad por medio de un código semiótico marcado a priori en forma binaria para la categoría de *género*. En las últimas décadas se han propuesto variadas soluciones de lenguaje inclusivo; por ejemplo, el recurso de la ‘X’ en lugar de un morfema específico para *femenino* o *masculino*. En términos aislados puede funcionar, pero cuando se trata de mantener concordancia entre numerosas palabras de distintas categorías gramaticales en posición no inmediata, el proyecto comienza a desmoronarse. Enfrentada a estos hechos lingüísticos, he tomado la decisión de hacer uso libre de la escritura inclusiva aplicándola simbólicamente a sustantivos (‘hijos’, ‘niños’), adjetivos calificativos (‘nietes *desaparecidas*’) y artículos (‘les’). Cuando el lenguaje inclusivo sea necesario para la generalización, la vocal *e* sustituirá la marca específica femenina o masculina. Mi intención inclusiva también se extiende al plano léxico, por ejemplo, al reemplazar la forma sintetizada en masculino ‘*los padres*’ por una palabra que marca la síntesis al combinar dos lexemas (*ma* y *pa*): ‘*mapadres*’. En los casos en los que uso específicamente la marca gramatical femenina, apunto a enfatizar el reclamo de género articulado por los sujetos enunciadore, por ejemplo, en ‘las pibas’. Por otra parte, existen casos en que deliberadamente he usado la marca masculina, buscando enfatizar el matiz patriarcal de la maquinaria genocida desplegada por los militares y su círculo durante la dictadura. [Sobre esta nota, agradezco las discusiones y la ayuda relacionada al plano lingüístico provista por Alicia Ocampo.]

de silenciamiento e inmovilidad frente al accionar represivo y genocida de los militares. Las narrativas de las hijas de este sector, reescribiendo las tibiezas políticas de sus progenitores, enuncian sus cuentos desde una mirada crítica desobediente que condena la parálisis social de su núcleo familiar. Analizo las propuestas cuentísticas y teatrales de Paula Tomassoni, Mariana Enríquez y Lola Arias.

En el capítulo III me ocupo del tercer sobregiro disensual, el último y más reciente, que enuncian quienes se identifican como hijas de genocidas, condenando públicamente los crímenes contra la humanidad perpetrados por sus padres biológicos. Modificando la propuesta metodológica, abordo transversalmente una selección de narrativas feministas de hijas de genocidas que transgreden la ley machista del recinto familiar, impugnando públicamente la perpetuación de las violencias patriarcales del Estado dictatorial. Centro mi análisis en el funcionamiento del plano del parentesco y el plano del lenguaje, analizando principalmente las narrativas de Vanina Falco, Analía Kalinec y Liliana Furió. En el caso de Falco, me baso en sus intervenciones en la obra teatral de Arias. Los textos de Kalinec Y Furió provienen de las redes sociales, presentaciones y notas periodísticas, y se publican recientemente en distintos formatos de libro.

En cada uno de los tres sobregiros disensuales de memoria se lleva a cabo la apuesta narrativa explorando instancias biográficas familiares, valiéndose de la mirada y la voz infante-juvenil en tanto modalidades de la experiencia. El recurso estilístico para abordar el pasado toma la forma narrativa del *cuento de piba*; cuento que cuenta en tanto relato y porque se suma a la cuenta. Los ejemplos artísticos de mi corpus provienen del complejo conjunto de quienes fueron pibas en los años de la dictadura, que, pese a sus

disímiles experiencias, comparten la coincidencia de haber transcurrido su infancia y/o juventud durante los años del terrorismo de Estado. Las tres consecutivas instancias disensuales se enuncian desde un espacio transgresor de una narrativa paterna: la elaborada por mapadres militantes de izquierda; integrantes de una zona gris de la sociedad; y genocidas. La centralidad de la figura de la piba reside en erigirse como contracara de la figura adulta. La piba es quien *cuenta y hace contar* su versión.

Memoria homenaje

Como ya mencioné, la instancia contemporánea de reformulación de los sobregiros disensuales de memoria es parte de un entramado narrativo más amplio en el cual fueron teniendo lugar distintos giros estéticos-representativos que consolidaron un relato hegemónico del pasado dictatorial. El informe de la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas) inicia este recorrido narrativo, que es interpelado por las narrativas testimoniales fundacionales de militantes de izquierda (incluidas las de exdetenidos *aparecidos*), y por narrativas vinculadas a las principales organizaciones de derechos humanos (Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, e H.I.J.O.S. –Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio–).³ En este apartado realizo un recorrido por textos claves, incluyendo: el reporte oficial de la CONADEP, propuestas artísticas (visuales, literarias, performativas) y textos teóricos y críticos por medio de los cuales ejemplifico las distintas tendencias, cohesivas y antiohesivas, que

³ Graciela Daleo propone el término *aparecidos* articulando “la diferencia entre los sobrevivientes y los desaparecidos dejando percibir su continuidad.” (Forcinito, 2012: 22).

entran en juego en la consolidación de la narrativa monumental del pasado colectivo (James Young).⁴

El *Nunca más* inaugura un viraje en la representación del período dictatorial a partir de la canonización de la figura de les desaparecidos, por sobre la imagen social previa de les militantes-combatientes de izquierda. La etiqueta de ‘desaparecido’ es la que permite enfatizar la categoría de víctima—categoría fundamental en la arena jurídica a la que apunta el informe, asentando el terreno para el Juicio a las Juntas. Gabriela Nouzeilles marca la aparición del *Nunca más* como la primera tendencia en el discurso monumental del discurso de la memoria colectiva (Nouzeilles, 266). Allí se reconstruye la década del setenta apelando al argumento de lo que se popularizó como la ‘teoría de los dos demonios’, señalando dos bandos enfrentados en el escenario de una guerra: la extrema derecha y la extrema izquierda. Dicha teoría no era un acercamiento novedoso, la cúpula militar del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional había recurrido a ella en su retórica del reclamado salvataje y restablecimiento del orden. A las ‘dos fuerzas en pugna’, el *Nunca más* le suma el tercer actor, el Estado represor: “A los delitos de los terroristas, las Fuerzas Armadas respondieron con un terrorismo infinitamente peor que el combatido (...)” (Sábato, 7). Si el informe repudia los crímenes cometidos por ‘ambos bandos’, enseguida marca una gradación; los perpetrados por las fuerzas estatales califican como crímenes de lesa humanidad organizados por un plan sistemático que

⁴ Como contracara a la imagen del monumento, Cecilia Macón trae a escena el concepto de *contramonumento* de James Young. Impugnando el didactismo de los monumentos memoriales, explica la autora: “el objetivo del contramonumento no es consolar sino provocar; no está orientado a mantenerse fijado al pasado sino a expresar el cambio constante de su relación con el presente y el trauma de la presencia misma de ese abismo. Se trata, en definitiva, de desmitificar el monumento como una suerte de fetiche e incitar a la audiencia a colocarse fuera del control del hacedor” (Macón, 46).

incluyó el secuestro, las torturas, el exterminio y el robo de bebés—de allí que el informe se ocupa exclusiva y pormenorizadamente de éstos.

Hugo Vezzetti, en *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, estudia en detalle la imagen de las *víctimas purificadas* que se presenta en el *Nunca más*. El componente político, en conjunto con la vida previa de las personas que fueron ilegalmente privadas de su libertad, figura diluido. En el reporte, rara vez se mencionan las afiliaciones políticas y/o la militancia en organizaciones revolucionarias; la descripción demográfica de las víctimas se hace en términos etarios, sexuales y laborales. Uno de los objetivos de esta despolitización de las víctimas es enfatizar la idea de que “cualquiera, por inocente que fuese, (...) [hubiera podido] caer en aquella infinita caza de brujas (...)” (Sábato, 9). Si se señalan ‘víctimas inocentes’ es porque el argumento sostiene que hubo ‘víctimas culpables’. Mientras se insinúa que algunas víctimas desaparecidas eran responsables de ‘crímenes terroristas’, se remarca que los alcances de la represión dictatorial abarcaron a la totalidad del entramado social—allí donde estaban las ‘víctimas inocentes’—. Las primeras (las ‘víctimas culpables’) son a las que se busca ‘purificar’—desplazando el componente político y desinvolucrándolas de la violencia insurgente. A éstas se les suma la otra imagen que apela a conmover la sensibilidad pública y promover el consenso de repudio al accionar de las fuerzas represoras: la de las *víctimas plenas*, léase niños, madres, ancianos y/o lisiados (Vezzetti, 119):

En ese desborde del horror sobre personas comunes y corrientes se favorecía una identificación clara y directa por parte de una sociedad que en el mismo momento en que recibía el impacto dramático de los acontecimientos reducía la posibilidad de interrogarse sobre su propia participación en ellos. (Vezzetti, 119)

Con ‘personas comunes y corrientes’ Vezzetti quiere decir despolitizadas, sujetos que se colocan al margen del plano público de la política, basándose en una lógica patriarcal cuyo pilar estructural se asienta en la familia heteronormativa. Esa sociedad que se buscaba conmover era la misma que se había mantenido inmóvil ante el accionar genocida de los militares, de allí la importancia de no dejar lugar al menor cuestionamiento de su actuación. Si “todos caían en la redada” (Sábato, 9), todos eran igualmente ‘víctimas inocentes’. El consentimiento presentado por un amplio sector social de la población—compuesto en su mayoría por las clases medias y altas—no entra en la discusión de esta narrativa hegemónica que necesita del apoyo de este grupo para alcanzar un consenso. En el *Nunca más*, este sector social también es una ‘víctima inocente’ del accionar genocida de los militares.

La reducción del matiz político del pasado dictatorial y la focalización en el ámbito privado (no colectivo) de las historias, según Vezzetti se traduce en el *Nunca más* en términos de *dramas familiares*. La premiada película de Luis Puenzo, *La historia oficial*, enaltece este carácter íntimo a partir de la ficcionalización de un caso de apropiación de una menor—hija de mapadres desaparecidos—, al mismo tiempo que rescata de culpabilidad al sector de las capas medias-altas a partir de la exposición de la ingenuidad de la protagonista. Vezzetti apunta que “esa reducción de la política y la historia al lenguaje de las emociones familiares encontraba un público más allá de las fronteras.” (Vezzetti, 120). La narrativa hegemónica y consensual que se va consolidando en la inmediata reapertura democrática, desde los ámbitos oficiales y culturales, se vale de ese lenguaje de las emociones familiares. Irónicamente, la exaltación de estos valores

individualistas y familiares había sido parte central del discurso patriarcal de la dictadura, sumado a la retórica de la moral cristiana.

En ese lenguaje de las emociones familiares encuentra su cauce la narrativa de las Madres y las Abuelas de Plaza de Mayo—organismos de derechos humanos que siguen liderando el reclamo por la Memoria, la Verdad y la Justicia. La reafirmación del vínculo de parentesco (hijos-mapadres-nietes) se da al mismo tiempo que la desafiliación política. En las producciones culturales de las Abuelas de Plaza de Mayo, tres escenas se vuelven emblemáticas. Me refiero a la escena afectuosa de una familia prototípica disfrutando de un momento feliz en el calor del recinto del hogar; la escena que destruye la anterior, la del siniestro operativo de secuestro ejecutado por las fuerzas armadas encubiertas de civiles manejando un Falcon verde; y la escena de las abuelas que encuentran la casa familiar completamente destrozada, sin sus integrantes. Siguiendo a Vezzetti en su análisis de la narrativa del *Nunca más*, estas tres escenas apelan a la efectividad y al alcance del lenguaje de las emociones familiares, afianzando un relato monumental del pasado traumático. Verónica Garibotto, alertando sobre la importancia en la creación de un consenso social de repudio extendido por sobre cualquier afiliación política, describe esta estética como una poética de la cercanía doméstica:

Aunque con ciertas ventajas que no pueden desdeñarse (...) el enfoque en el ámbito privado efectivamente borra algunos aspectos de la historia individual que resultan esenciales para su articulación con la historia colectiva: por ejemplo, la representación de la militancia política. (Garibotto, 110-111).

En efecto, los casos se reconstruyen como dramas familiares. Tomo el ejemplo del ciclo *Televisión por la identidad*, apoyado por Abuelas de Plaza de Mayo y por el gobierno kirchnerista. En el capítulo uno (“Tatiana”, que narra la historia de la primera nieta recuperada en 1980, todavía bajo el gobierno militar), figuran las tres escenas

emblemáticas: el afecto doméstico familiar, el brutal secuestro, y la llegada de las abuelas a la casa ‘chupada’.⁵ En este y los otros dos capítulos que componen el ciclo, la referencia a la actividad política está o ausente, o presentada en términos simplistas, como en los siguientes ejemplos. “Tatiana” se abre con la voz en *off* de una abuela hablándole a su nieta, mientras se proyectan imágenes de una familia–tipo filmaciones caseras–que acompañan el relato:

Tatiana, (...) tus papás se conocieron en Córdoba, en 1973. Ellos formaban parte de un grupo de titiriteros que visitaba las villas y los barrios mas pobres. Tu mamá y tu papá buscaban apasionadamente su lugar en el mundo y, como ese lugar no existía, pensaban que había llegado la hora de imaginar un mundo nuevo. (10’)

La abuela describe la militancia política a partir de una representación romántica e idealizada. La década del setenta se traduce, en el relato de la abuela, por medio del lenguaje de las emociones familiares. Garibotto se refiere a una cristalización de una edad dorada a la cual se le amputa, intencionalmente, su central componente político (Garibotto, 110). En el capítulo dos–que cuenta la historia de Juan Cabandié–también se hace una referencia reducida a la militancia de izquierda, apuntando que la pareja secuestrada, de dieciséis y diecinueve años “trabajaba[n] en villas de emergencia” (11’). Comentario que se desprende del prólogo del *Nunca más*, que describe “adolescentes sensibles que iban a villas-misericordias para ayudar a sus moradores” (Sábato, 9). Esta referencia se enfatiza en las escenas donde se ve al hijo realizando la misma labor comunitaria (20’), en una especie de reappropriación de la identidad mapaterna. El relegamiento del componente político de la militancia armada es la problemática que apuntaba Garibotto al estudiar las narrativas de las abuelas.

⁵ ‘Chupar’ en la jerga militar significaba secuestrar. A los centros clandestinos de detención, tortura y exterminio se les llamaba ‘chupaderos’.

Sumado al código sensible de lo familiar, en estas narrativas figura la exaltación de los lazos de un parentesco biológico heteronormativo. Para ejemplificar este punto, transcribo un fragmento más de la narrativa de la abuela de Tatiana:

Nunca vi tan feliz a tu mamá como cuando quedó embarazada de vos (...) Cada visita de tu papá era una fiesta, un acto de amor (...) La desaparición de tu papá dejó un vacío muy grande que todos intentamos llenar. Por esos días tu mamá esperaba a Laurita. Pensamos entonces que su nacimiento dejaría el dolor atrás. (59”)

La maternidad se describe en términos sacralizados; se la presenta como alternativa de la mujer para sobrellevar cualquier tipo de adversidad. La paternidad también se enaltece, pero relegada a un espacio suplementario en la crianza de los hijos. Retomo aquí las reflexiones de Vezzetti sobre la narrativa del *Nunca más*, que resultan igual de ajustadas para abordar la narrativa de Abuelas de Plaza de Mayo en *Televisión por la identidad*: “esa extensa apelación a la solidaridad de los sentimientos (...) y la traducción en términos de dramas familiares contribuía a oscurecer una mirada más abierta de la historia” (Vezzetti, 119-120). Esa *mirada abierta*, es decir crítica, es precisamente el gesto característico de las narrativas del corpus de esta tesis, donde las propuestas estéticas se enuncian contra la consagración de una memoria consensual hegemónica; de allí que las defino como propuestas disensuales.

Un aporte fundamental hace Garibotto al abordar la narrativa homenaje de abuelas, ya no en la inmediatez de la reapertura política—marco del *Nunca más*—, sino bien adentrada la posdictadura, en la coyuntura política del gobierno kirchnerista, cuyo discurso de la memoria del pasado dictatorial pasa a ser el eje de las políticas públicas. En dicha coyuntura política, “ya existe un consenso extendido de repudio hacia la dictadura (...) ésta que era la ‘historia no oficial’ se ha convertido en la versión oficial de

la historia.” (Garibotto, 112). Esta versión oficial se afianza desde la narrativa cultural de *Televisión por la identidad* que coloca en el centro de la escena a les familiares de desaparecidos, quienes se vuelven el capital simbólico fundamental de la política oficial kirchnerista (Garibotto, 110). De hecho, dos hijes que aparecen en el ciclo ocupan cargos gubernamentales. El consenso de repudio al accionar genocida de los militares se constata durante los años del macrismo y sus políticas retrógradas negacionistas que impulsan una ley—el “2 x 1”—para sacar de la cárcel a genocidas ya condenados.⁶ La reacción social es inmediata y suspende, en parte, la famosa brecha política (kirchneristas versus antikirchneristas), consiguiendo revertir con rapidez inusitada la sanción del fallo.

Recapitulando, el discurso del *Nunca más*—que despolitiza la figura del militante-combatiente y acentúa la etiqueta de víctima-desaparecida— tiene el objetivo de propagar el consenso de repudio del proceso militar y preparar el terreno para la acción judicial contra la cúpula de los responsables que serán condenados por la Justicia. La narrativa de las abuelas también despolitiza la figura de les desaparecidos, pero con un objetivo distinto; apelan al impacto de la sensibilidad familiar con la intención de difundir la búsqueda de sus nietes apropiados para que éstos recuperen su identidad y conozcan su verdadera historia. Englobo estas narrativas en lo que llamo *memoria homenaje*. Las narrativas de mi corpus nunca impugnan la lucha de las abuelas. Sin embargo, la estética disensual desde la que se enuncian opta por explorar caminos más críticos que problematizan la sacralización y veneración de los lazos de parentescos

⁶ La Ley 23.390 (el “2 x 1”) del derecho procesal penal, habilitaba a los condenados por crímenes de lesa humanidad a contar por doble el tiempo pasado en la cárcel antes de recibir condena, buscando compensar el período de espera del Estado. Esta ley se derogó gracias a la presión social liderada por los organismos de derechos humanos. Se dictó una cláusula que impidió a los jueces su aplicación en los casos que los crímenes cometidos encuadraran en los de lesa humanidad.

heteronormativos. En este caso, se trata de narrativas ancladas en la coyuntura de la visibilidad pública de los movimientos feministas y su lucha contra el patriarcado.

La reapertura democrática es el contexto histórico de aparición de la narrativa de la primera generación, en la que se ubican los militantes de izquierda. La despolitización de les desaparecidos impulsada por el *Nunca más* contrasta con el discurso en clave de heroicidad o traición que figura en los testimonios de algunos cabecillas de las organizaciones guerrilleras, acompañado por el de ciertos intelectuales de izquierda. Vezzetti define este discurso como *memoria montonera* (Nouzeilles, 266).

Concentrándose en los testimonios literarios de Miguel Bonasso y Liliana Heker, integrantes de esos dos sectores, Ana Longoni estudia la representación dicotómica de héroes y traidores en esta literatura, apuntando que desde allí irradia una condena social de estigmatización hacia quienes sobreviven al infierno de los centros clandestinos de detención, tortura y exterminio; condena acentuada en el caso de las mujeres sobrevivientes a las que se tilda de putas y traidoras.⁷ Longoni inicia su argumento enfatizando:

(...) las dificultades (de las organizaciones políticas, de la izquierda, del movimiento de derechos humanos, de sectores de la sociedad) para admitir la derrota del proyecto revolucionario y aprender de ella, y la imposibilidad de ejercitar un balance (auto)crítico acerca de las formas y el rumbo que asumió la militancia armada en los años '70. (Longoni, 2007:1).

Esta ausencia de revisión crítica del fracaso del proyecto revolucionario se registra no sólo en el interior de los grupos involucrados en la guerrilla, sino que se adopta en el

⁷ La traición de las mujeres no apunta a la delación, sino a la 'entrega' del cuerpo que se juzga como traición sexual o amorosa, suspendiendo por completo la situación de sometimiento de la víctima a la voluntad del victimario. Al respecto de la violencia de género y la reproducción de valores tradicionales patriarcales en el interior de las organizaciones guerrilleras, Miguel Bonasso, cabecilla montonero, apunta que la Justicia Montonera penaba la infidelidad conyugal. Longoni y Calveiro revisan críticamente estos códigos autoritarios machistas de las organizaciones de izquierda.

discurso de las organizaciones de derechos humanos y otros sectores sociales y culturales cuyas narrativas, de distintas formas, se suman a la memoria homenaje.

Un camino distinto, más crítico, siguen las narrativas testimoniales de sobrevivientes que tanto malestar le causan a Sarlo y la llevan a teorizar su desconfianza ante lo que define como el *giro subjetivo*. Estas narrativas exploran irrupciones de lo irrepresentable del centro clandestino. Revirtiendo la condena de ‘traición’ por haber sobrevivido, se exponen variantes de micro-resistencias cotidianas ante el poder concentracionario, enfatizando la voluntad misma de vivir como una de esas formas de resistencia (Calveiro, 1998: 114).

Héroes y traidores

Para ilustrar la lógica de héroes y traidores apelada por la primera generación de militantes de izquierda y reformulada por la segunda generación, tomo como ejemplo la narrativa visual de María Inés Roqué, hija de un padre militante que muere ‘en combate’ y su cuerpo es desaparecido por las fuerzas armadas. Dando un giro respecto a la narrativa despolitizada del *Nunca más* y las abuelas, la película documental *Papa Iván* pone en el centro de la cuestión la vida política de la década del setenta y la toma de las armas por parte de las organizaciones de izquierda. Esta hija interpela críticamente a la generación que la antecede, que se encarna en la figura de su padre, Iván Roqué.

El cuestionamiento sobre la heroicidad atribuida al militante que muere ‘en combate’, enfrentado sólo a las fuerzas armadas, figura desde el comienzo del film: “Lo que había oído (...) se convertía siempre en una imagen de una persona muy heroica (...) yo preferiría tener un padre vivo que un héroe muerto (...) [la] gente que me miraba

como a la hija de héroe.” (Roqué, 1’27”). Roqué se refiere a los testimonios que recoge de los compañeros de militancia del padre, integrantes de la primera generación que, en su representación patriarcal, insisten en la entereza de carácter, la audacia, la valentía. Descripción que concuerda con las palabras que usa el padre en la carta a sus hijos (carta que estructura el documental): “Si me toca morir (...) estén seguros de que caeré con dignidad, que jamás tendrán que avergonzarse de mí.” (Roqué, 52’). La hija registra testimonios que llegan hasta admitir: “si me hubiera tocado morir, hubiera querido morir como él, por lo menos...” (Roqué, 50’29”). En los testimonios de los compañeros de militancia del padre no hay ningún lugar para una revisión autocrítica de su proyecto revolucionario, tal cual apuntaba Longoni. El análisis gira en torno a quién ‘cantó’, entregando a un compañero.

Roqué recoge el testimonio de uno de los cabecillas intelectuales de montoneros, Miguel Bonasso. Bonasso entrona la figura heroica del muerto en combate (lo que ya había hecho en su literatura, en la novela testimonial *Recuerdo de la muerte*, publicada apenas instaurada la democracia); al mismo tiempo que condena por ‘traidor’ a un compañero ‘quebrado’—que, en la jerga guerrillera, alude a quienes abandonaron el ideal revolucionario. En esta lógica, resulta irrelevante que el ‘quebrado’ hubiera caído prisionero y se encontrara a merced de sus victimarios, que decidían sobre su vida igual que sobre su muerte. A la par que la condena al ‘quebrado’, se presenta una insólita muestra de respeto hacia el militar que conduce el operativo que acaba con la muerte de Iván Roqué. Bonasso celebra los ‘códigos bélicos’ del genocida que muestra respeto ante la ‘muerte heroica’ de un enemigo. Longoni repudia esta lógica machista de héroes y traidores:

¿Hasta qué punto la recurrencia a la traición para explicar la derrota impide reconsiderar las tácticas, los métodos y la caracterización de la etapa, y evita reconocer la responsabilidad de la organización y de su dirección en la muerte o el apresamiento de los militantes y contactos? (Longoni, 2005: 228)

De modo similar al rescate de una sociedad que se presenta como ‘víctima inocente’ en la narrativa del *Nunca más*, el discurso en clave de heroicidad y traición de los militantes de izquierda los salva a ellos mismos de atribuirse (o de que se les atribuya) cualquier tipo de responsabilidad por el fracaso del proyecto revolucionario y por las muertes de sus compañeros de militancia.

La narrativa de Roqué presenta un tono crítico con respecto a la primera generación, puntualmente en lo que respecta a la decisión paterna de tomar las armas y abandonar la vida familiar (Roqué 20’40”). Sin embargo, el documental de Roqué queda encuadrado bajo el peso de la influencia del legado paterno, tal cual simboliza el marco de la película que se inaugura y clausura con las palabras del padre y fotos del archivo familiar, en un gesto próximo al lenguaje de las emociones de las abuelas. Esta narrativa de una hija de un padre cuyo cuerpo fue desaparecido por las fuerzas armadas, también se suma al entramado de las memorias homenaje.

Narrativas ADN

Quiero apuntar una narrativa más que se suma a este entramado de la memoria consensual. Me refiero a la elaborada por hijes de militantes de izquierda, al igual que Roqué, pero que definen su lugar de identidad y acción en estrecho vínculo político-afectivo con las figuras maparentales. Ana Amado señala “la importancia de los afectos y de lo individual como núcleo desde el cual esta segunda generación interroga (...), frente al imperio de los enunciados (...) colectivos de la primera.” (Basile, I). Este código

subjetivo de los afectos de la generación posdictadura se asemeja a aquel que Vezzetti describía como el lenguaje de las emociones, en la narrativa del *Nunca más*. Frente al enfoque público y colectivo de la narrativa de militantes, la generación de las abuelas y la de los hijos se repliegan al espacio de lo íntimo para desde allí enunciar su política de la estética.

Se trata de una segunda generación que elabora una *narrativa ADN* mucho menos crítica de la generación mapaternal. Ejemplifico esta narrativa a partir de dos propuestas culturales vinculadas a militantes de la organización de derechos humanos H.I.J.OS. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio): los escraches y una novela de Raquel Robles (fundadora de H.I.J.O.S Capital).

Diana Taylor analiza los “escraches”, performances callejeras de repudio y denuncia lideradas por H.I.J.OS., que se realizan señalando los lugares de residencia de los genocidas libres y los sitios que funcionaron como centros clandestinos. Según explica una activista de la agrupación, Florencia Gemetro, que da su testimonio en la primera película documental de un hijo de desaparecidos [(H) *Historias cotidianas*, de Andrés Habegger], estos hijos no se conforman con la impunidad que gozan los genocidas, y de allí nace su acción militante. Ante la ausencia de condena legal, su condena es social; “si no hay justicia, hay escrache” (Habegger, 59’30”).

Así como las generaciones biológicas comparten un componente genético (el ADN, central tanto en el reconocimiento de los cuerpos de desaparecidos, como en la recuperación de la identidad en los casos de las apropiaciones de hijos), las performances de los escraches vinculan genéticamente dos formas de activismo político: el propio y el de la generación antecedente—de ahí que Taylor hable de “guerrilla performance”

(Taylor, 164). Les militantes de H.I.J.O.S “see themselves linked genetically, politically, and performatively.” (Taylor, 169). En las banderas de H.I.J.O.S se lee: “reivindicamos la lucha de los desaparecidos”, la referencia es a la militancia revolucionaria en pos de la justicia social. Reconociendo el aporte de las Madres y las Abuelas, desde H.I.J.O.S se retoman los reclamos de estas organizaciones, pero también se los transforman; su lucha restaura el componente político militante eludido en la narrativa de las madres y abuelas.

Pequeños combatientes, de Raquel Robles, narrado por una voz de niña, traduce a la literatura el discurso genético de apropiación político-afectiva de la lucha revolucionaria mapaterna. Analizando la novela, Basile habla de un movimiento de reconversión “[d]el rol de hijo-víctima en hijo-militante” (Basile, III). La transformación se da mediante un ajuste en la relación de poder adultocéntrica. La niña se corre del lugar de víctima que le atribuye la familia (que convoca a una serie de psicólogos para que la ayuden a procesar la pérdida de la madre y el padre), y se transforma en agente enunciator. De esta forma convierte su resiliencia en acción militante (Basile, III).

El relato se sitúa en el momento inmediato al secuestro de sus mapadres y desde allí trastoca una de las escenas emblemáticas presentadas por las abuelas: “ver a mi abuela desencajada, tratando de ordenar la casa con su cuerpo enorme y disfuncional, repitiendo entre ahogos *se los llevaron, se los llevaron (...)*” (Robles, 1). No hay tono emotivo; en cambio, hay una adopción explícita de los códigos guerrilleros mapaternales que se traducen por medio del juego de niñes, volviendo la infancia clandestina una elegida: “mostrarse dócil y hacer lo que le dijeran, pero no confesar nuestra verdadera identidad (...) éramos pequeños combatientes.” (Robles, 1). El juego que la narradora y

su hermano juegan es el de reclutar y comandar un “Ejército Infantil de Resistencia” (Robles, 1).

Mariela Peller propone el concepto de la *voz ventrílocua* para analizar esta narrativa de “una adulta [que] a través de la niña hace hablar a los padres” (Peller, 11). Para Peller, el recurso estético de la voz de niña no se limita a la repetición del tono heroico de la *memoria montonera*, ya que se modifica el sujeto de enunciación protagonista (perteneciente a la primera generación). Según mi lectura, el sujeto de enunciación cambia, pero sólo a través de un movimiento en el que el primer sujeto no abandona la escena y sigue cumpliendo un rol protagónico, como el titiritero que maneja los gestos del muñeco del espectáculo.

La narrativa ADN, antes que relegar el componente político de la militancia de izquierda mapaterna, lo coloca en el centro de la discusión y lo presenta como bandera de identidad. Desde H.I.J.O.S se adopta el compromiso militante, pero se lo transforma estéticamente a través de propuestas artísticas, culturales. Si bien el vínculo de parentesco biológico es central, no se traduce aquí en un lenguaje de las emociones familiares, como en el caso de las abuelas.

Los ejemplos analizados en esta sección conforman el entramado narrativo que tiende a la monumentalización de un relato hegemónico del pasado dictatorial a través de un recorrido que no está exento de tensiones y que son éstas las que lo van modelando. Mi argumento engloba estas narrativas bajo la categoría de una memoria homenaje, que, por diversos motivos ya señalados, promueve una visión que termina enalteciendo lugares comunes (Aguilar, 2006: 266) de ese pasado traumático, a partir de una mirada acrítica del proyecto revolucionario de los setenta. Los sobregiros disensuales que analizo

en los capítulos I, II y III de esta tesis dialogan y reformulan distintas variantes de esta narrativa consensual, enunciándose desde una coyuntura donde el repudio al accionar genocida es el punto de partida, no el de llegada.

Estética infanto-juvenil de género⁸

En este apartado describo el lenguaje estilístico formulado por las narrativas infanto-juveniles con una perspectiva de género.

Invocar las memorias de la niñez y la juventud es un leitmotiv recurrente en el terreno del arte y la filosofía moderna. El retorno a ese universo de misteriosas formas oníricas se valora como poderoso recurso estético a la hora de desentrañar los mecanismos de la subjetividad del recuerdo. La acción de rememoración sucedería en un inevitable choque de tiempos y espacios que harían coincidir, al menos momentáneamente, el mundo presente de la persona adulta con el mundo pasado de la infancia-juventud. La magdalena de Proust es un ejemplo emblemático del viaje involuntario hacia los años de la niñez.⁹ Ante una memoria infanto-juvenil nos encontramos ante los anacronismos del tiempo, derivando esta afirmación de la filosofía de Georges Didi-Huberman.

Estudiando los anacronismos de las imágenes, Didi-Huberman apunta que en ellos reside “la marca misma de la ficción, que se concede todas las discordancias posibles en el orden temporal” (Didi-Huberman, 62). En el caso de los anacronismos de

⁸ Uso el concepto *infantil* a sabiendas de que su etimología latina enfatiza la ausencia de voz articulada del sujeto infante. Las narrativas que analizo surgen e impugnan distintas vertientes de ese silenciamiento de la voz niña, tornando la voz no articulada (ruido) en su lenguaje disidente de enunciación.

⁹ Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*.

la memoria, en el peculiar entramado presente-pasado-futuro—que estalla en el momento de narrar un recuerdo—se revela la naturaleza ficcional del acto de memoria. El sujeto de enunciación, al contar el recuerdo, más que reproducir una realidad pasada la inventa con los pedazos que de ella tiene disponibles y a partir de convicciones presentes e intenciones futuras.

Las narrativas de memoria infanto-juveniles engloban la complejidad del proceso anacrónico de recordar donde acontecen multiplicidades de tiempos, multiplicidades de voces, y multiplicidades de sentidos posibles. Leonor Arfuch teoriza sobre las *narrativas de infancia* describiendo el mecanismo de significación por el que las imágenes disparadas por la memoria se cargan de sentido. La naturaleza misma del recuerdo se reviste de palabras, de lenguaje, de relato. En el gesto de volver desde el presente—ya que toda memoria es siempre presente—al pasado íntimo, ocurriría una inevitable “búsqueda de sentidos que se enfrenta a menudo con imágenes de contorno incierto” (Arfuch, 2016: 546). El recuerdo se torna *cuento*—remarco el carácter ficcional—con un contorno definido. Pero ¿quién habla al contar? “Nuestra historia, sobre todo en esa primeridad de la existencia, se entrama en la mirada y la palabra de los otros” (Arfuch, 2016: 546). ¿Es posible reconstruir el lenguaje infanto-juvenil sin que éste se vea interceptado, interrumpido o mediado por el lenguaje adulto? Las narrativas que estudio exploran estos interrogantes sin coincidir todas en sus respuestas.

La niña es el sujeto por excelencia que habita los laberintos temporales de la memoria anacrónica sin extraviarse del todo en ellos. Walter Benjamin, pensando la niñez, concibe un modelo de historiador que aborda la historia *a contrapelo*, como “un

niño que juega con jirones del tiempo” (Didi-Huberman, 164).¹⁰ Está describiendo Benjamin el recurso estético de apelar a las narrativas de niñez para la labor historiadora. Según sugiere, cuando la persona historiadora aborda el pasado histórico debe comportarse como niño, jugando y construyendo conexiones que no son temporalmente causales, sino anacrónicamente transgresoras. Siguiendo a Benjamin, el mirar infantil corporeiza la mirada atenta al detalle: la niña rescata lo que para otros es desperdicio y le otorga un nuevo significado, resistente y transgresor. Así se construye un microcosmos, dentro de un macrocosmo adulto-opresor. En una redistribución de lo sensible, la mirada infanto-juvenil visibiliza aspectos que otras narrativas históricas, sociales, políticas y culturales pasan por alto. En el detalle cotidiano del pasado íntimo reside la potencia de lo diferente que habilita desandar la historia colectiva en tanto relato lineal y homogéneo.

El pasado personal, en su extensión, resulta una instancia inabordable. Ante la multiplicidad de eventos y experiencias, ¿qué es lo que se vuelve memorable? Frente la repetición del ritmo cotidiano, un acontecimiento memorable irrumpe cuando hay un quiebre o dislocación de las rutinas aprendidas, donde el sujeto se encuentra estableciendo una conexión (o desconexión) diferente con los sucesos vividos. En estas circunstancias la significación se ve directamente afectada. Jelin habla de las *heridas de la memoria* para describir las situaciones donde ocurre una disociación entre la vivencia y la capacidad de narrarla. El trauma que hiere la memoria imposibilita la acción de significación de “dar sentido al acontecimiento pasado, (...) incorporarlo y elaborarlo

¹⁰ El concepto de *a contrapelo* lo formula Benjamin en su tesis siete de filosofía de la historia. Allí describe el modelo de historiador materialista que busca en el curso del pasado las señales de lo diferente, donde reside el potencial revolucionario. En contra del historiador tradicional, que para revivir una época se abstrae de todo lo que sabe sobre el decurso posterior de la historia, el historiador materialista parte desde el presente de la enunciación y, desde allí, se propone cepillar la historia a contrapelo.

(Jelin, 2017:151). Como toda herida, no desaparece sin dejar marcas. Las marcas pueden volverse huellas que habiliten, ancrónicamente, interpretaciones posibles. Las heridas de la memoria pueden acontecer tanto a nivel del sujeto, como a nivel de la sociedad, como sucede en las experiencias de pasados de violencia política y represión estatal (Jelin, 2017:174). Si las heridas se remontan al pasado de la niñez y la juventud, en tales casos la significación se habilita a partir de un redescubrimiento y de un viaje—voluntario o involuntario—que invoque y reconstruya el lenguaje infanto-juvenil. Se trata de procesos de significación que recurren a narrativas infanto-juveniles para contar un acontecimiento pasado traumático, en una compleja acción anacrónica.

Al respecto de las heridas en la memoria que apunta Jelin, Teresa Basile se refiere a la realidad adversa y clandestina vivida por les hijes de militantes. Basile analiza las narrativas de memoria que surgen desde los años noventa, enunciadas por la generación de hijes de desaparecidos. Allí habla de la *resiliencia* de estos sujetos niños que transitaban contextos extremadamente vulnerables donde reinaba el miedo, la persecución, la amenaza constante, la ausencia de las figuras maparentales (Basile, III). Al volverse sujetos de memoria, los individuos reconstruyen agentivamente esos escenarios de adversidad de su experiencia infantil-juvenil desde la *narratividad*. Ana Ros se refiere a la *generación posdictadura* describiendo a quienes heredaron el dolor del pasado dictatorial—las heridas de la memoria—, y propusieron una reformulación de esa marca colectiva a partir de proyectos artísticos activistas (Ros, 2).

Apelando a la cosmovisión de la niñez y la juventud, las narrativas que estudio exponen el ritmo mismo de la memoria, que se asemeja al “de los sueños, de los síntomas o de los fantasmas, [mezclado] con el ritmo de las represiones y (...) de las latencias”

(Didi-Huberman, 156). Este ritmo de la memoria presente mucho tiene del ritmo de la subjetividad infanto-juvenil, habitada por significantes vaciados de sentidos y por conexiones reinventadas que recorren los tiempos del destiempo.

Los anacronismos de las narrativas de memoria lanzan la imagen doble de un cosmos infanto-juvenil contrapuesto a un cosmos adulto. Me interesa reflexionar sobre esta imagen contrapuesta de dos sujetos de memoria diferenciales a partir del concepto del adultocentrismo. En el siglo XXI, el adultocentrismo se vuelve una noción fundamental en el marco político de los movimientos feministas latinoamericanos y sus luchas contra el orden opresor del patriarcado. Santiago Morales y Gabriela Magistris lo definen como:

(...) una estructura socio-política y económica, donde el control lo toman y ejercen lxs adultxs, mientras que la niñez, adolescencia y juventud son sometidas a un lugar subordinado y de opresión. El gobierno es del sujeto adulto, quien ejerce un sistema de dominación que se fortalece en los modos materiales capitalistas de organización social, y que además se asienta en el patriarcado, en tanto sistema de dominación que contiene al adultocentrismo. (Morales y Magistris, 25-26).

En el contexto de las organizaciones sociales feministas y sus reclamos, la edad—junto a las categorías de género, clase, raza—se vuelve una categoría social necesaria para abordar el vínculo asimétrico intergeneracional que reproduce violencias, desigualdades y autoritarismos. Lo que quiero enfatizar sobre este paradigma del adultocentrismo son dos aspectos centrales al punto de partida de mi investigación: por un lado, la raíz etimológica de la palabra *infancia*; por otro, la concepción de la niñez no como etapa cronológica de la vida sino como una modalidad de la experiencia.

Morales y Magistris alertan en su estudio sobre la importancia de revisar críticamente el aspecto etimológico del vocablo latino *infantia* cuyas primeras acepciones

refieren a la incapacidad de hablar y a la falta de elocuencia. Los investigadores señalan la paradoja que encierra el término infancia. Si, por un lado, en el habla actual cotidiana lo infantil hace referencia a niños que ya incorporaron el habla (un ejemplo se puede ver en la diferencia entre los conceptos de ‘jardín de infantes’, versus ‘jardín maternal’—sólo al primero asisten exclusivamente niños que hablan); el mismo término tiene, por extensión, el significado de ‘ése cuya palabra no tiene lugar’, en el sentido de que no tiene nada interesante para decir. En este recorrido semántico:

(...) la palabra infante pasó a designar a muchas otras clases de marginadxs sociales, a quienes se les ha vetado de la posibilidad de participar de la cosa pública. Lxs niñxs, lxs locxs, lxs indígenas, las mujeres, y tantos otrxs subalternxs, muchas veces han sido condenadxs a ese lugar de silencio social: lxs que no pueden hablar; o peor aún, quienes no merecen hablar, y por lo tanto, es lícito silenciar. (Morales y Magistris, 10-11).

Pensar en términos de subalternidad a la infancia, permite problematizar aquellas dinámicas contemporáneas que instauran macro y micro violencias intergeneracionales que reproducen desigualdades e injusticias, actuando como sostén del patriarcado.

Probablemente haya sido Immanuel Kant en su célebre ensayo “Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración?” quien, desde su Siglo de las Luces, asentaba las bases modernas occidentales que aún condenan a los sujetos niños a un silencio social, a una infancia eterna—en el sentido de sin-habla. En su texto, Kant emplea el concepto de ‘minoría de edad’ y lo define por oposición al de Ilustración: “la Ilustración es la salida del hombre de su autoculpable minoría de edad”. La ilustración se presenta como la capacidad adulta—exclusivamente adulta—de valerse del entendimiento propio sin hacerlo depender de la guía de otro. Si la etapa de la vida adulta se equipara con la etapa luminosa de la razón, la etapa de la infancia queda rezagada al ámbito de las tinieblas; es el período de inmadurez—invalidez—de la razón. Aquel sujeto no-adulto transita un período de

oscurantismo de la razón, por lo que su voz no *cuenta*, queda fuera de la *cuenta*. Kant se erige como uno de los difundidores del adultocentrismo moderno.

Una de las propuestas de Morales y Magistris para fomentar un cambio de paradigma en la forma de concebir la niñez, en pos de una opción emancipatoria, es dejar de pensarla en términos cronológicos, como una edad de la vida diferenciada de la del sujeto adulto. Su propuesta es pensar la niñez “como una modalidad de la experiencia que se ubica en una esfera trascendental. La infancia no es la simple mudez: es la experiencia del límite del lenguaje (...) implica entonces un desafío político creativo” (Morales y Magistris, 11). Desde este paradigma revolucionario, la infancia y la juventud no acontecen en un lugar apartado de la adultez, sino que pueden convivir en la misma persona adulta. Pensar la infanto-juventud como experiencia, y no como edad de la vida, permite verla coexistiendo con otras formas de experiencia, incluso dentro del sujeto adulto. Y este punto es crucial para analizar las narrativas infanto-juveniles que estudio en esta tesis ya que son sujetos adultos quienes exploran distintos ámbitos de las experiencias de niñez y juventud. Con respecto a la segunda parte de la cita, la infancia no es la incapacidad de hablar, la mudez, sino la capacidad de retorcer los límites del lenguaje mismo, ponerlos a prueba y desafiarlos—muchas veces juego mediante—, en un gesto disidente y revolucionario. Antes que falta de entendimiento o inhabilidad de razonamiento, la niñez y la juventud son experiencias que desbordan el lenguaje consensual:

Todxs pueden pensar por sí mismxs. Porque pensar no es cuestión de edad (...) Aquellos que niegan a lxs niñxs la capacidad de pensar, lo hacen porque previamente han constituido una imagen autoritaria y jerárquica del pensamiento, una imagen que excluye lo que después calificará de incapaz. (Morales y Magistris, 11)

El lenguaje de la niñez y la juventud se valen de otros modos creativos de razonamiento; quien los censura precisamente a partir de esta diferencia con otras producciones del entendimiento adulto, no está más que reproduciendo arbitrariedades e injusticias sistémicas que silencian y excluyen sujetos. Una de las disidencias anti-adultocéntricas de las narrativas infanto-juveniles que analizo reside en impugnar el silenciamiento del sujeto niño-joven, tornándolo sujeto político-parlante de memoria: con voz, voto y cuento.

Caracterizo ahora el enfoque de género de estas narrativas. Una constante en los textos que analizo es la elaboración de un discurso que, de distintas maneras, permea la discursividad masculina hegemónica transgrediendo la normativa estabilizante y policíaca del lenguaje patriarcal. Se trata de voces que trascienden la categoría de ruido y se vuelven palabra política articulada denunciando distintas violencias hacia el cuerpo infanto-juvenil femenino. Retomo aquí a Nelly Richard, apuntando que la identidad de género (mujeres, pibas) por sí sola no garantiza un desafío a la norma y a los códigos consensuales disponibles (Richard: 1993, 35). Las narrativas que estudio, apropiándose de su lugar de enunciación minoritario y subalterno (en tanto niñas-jóvenes y en tanto mujeres), son transgresoras de las instituciones y los signos heteronormativos a partir de una conciencia subversiva y una pulsión antipatriarcal. Se trata de *cuentos* disidentes cuyas propuestas estéticas son, necesariamente, políticas.

Ahora bien, todo corpus es exclusivo. El porqué de mi recorte cobra sentido en el hecho de que cada uno de los movimientos disensuales que abordo en los tres capítulos de este trabajo es propulsado por mujeres. Me refiero puntualmente a Albertina Carri, Lola Arias y Analía Kalinec. En *Los rubios*, *Mi vida después* y *Llevaré tu nombre*, se

elabora un discurso donde el género es una arista de la discusión. Y esta arista puede aparecer de forma explícita, denunciando la violencia patriarcal, como en el caso de Kalinec; o de forma subterránea, en la adopción del lenguaje infantil del juego que impugna el adultocentrismo masculino hegemónico, tal cual se da en Carri y Arias bajo la estética de los playmobils y la ropa.

Como apuntaba Jacques Rancière, el arte es político no porque represente conflictos sociales, sino porque incorpora nuevas formas de visibilidad. Adoptando este esquema, las narrativas de género que analizo colocan en el centro de la escena a nuevos sujetos históricos de memoria (las pibas de la generación posdictadura), nuevas vertientes de la experiencia dictatorial (el ámbito familiar, la niñez, la juventud), y nuevos códigos para transmitir esa experiencia (ya sea: el lenguaje lúdico, el de niñez, el de las redes sociales, y/o el inclusivo), estableciendo un diálogo crítico constante con las narrativas de memoria hegemónicas.

En este punto es importante introducir una figura feminista central que retoma la distinción clásica entre lo que ingresa y conforma el reino de la política y lo que queda excluido de este espacio público, me refiero a Antígona en la obra de Sófocles. Para Hegel, en Antígona quedan dibujados los límites que separan el Estado (la Ley de los hombres) y la familia (la Ley del parentesco); es decir, lo masculino y lo femenino. Siguiendo a Basile, Antígona permite narrativizar “nuevas arquitecturas que quiebran el modelo de la familia ideal, heterosexual y ordenada desde el tabú del incesto (...)” (Basile, I). Antígona, heredera de la genealogía maldita y criminal de Edipo, desestabiliza todos los lazos de filiación y ocupa a la vez más de un rol de parentesco. Se ampara bajo la obediencia a las leyes de parentesco, pero al mismo tiempo las impugna y hace

tambalea el sistema autoritario patriarcal. Las pibas de las narrativas que estudio indagan precisamente en las contradicciones y tensiones de los lazos familiares heteronormativos; en algunos casos los impugnan y proponen nuevas formas de vinculación feministas, como en el caso de las hijas de genocidas (capítulo tres).

Retomando la lectura feminista de Judith Butler, propongo analizar la agencia de Antígona a partir de su doble transgresión: contra el patriarcado (simbolizado en el tío-Estado) y contra el lenguaje consensual masculino, ya que la desobediencia formal de Antígona acontece por medio de un enunciado verbal performativo hecho en forma público. Antígona, excluida del campo de la política de los hombres, trasgrede su rol social asignado al dominio de lo doméstico, alzando su voz silenciada en demanda política. De esta forma trasciende el lugar familiar de enunciación, resguardando su transgresión bajo el velo de las leyes divinas del hogar. La historia de Antígona—que propone nuevas formas de visibilidad y redistribuciones del reparto de lo sensible (Rancière)—demanda hacer, decir y contar. *Hacer*, por medio de la acción física de enterrar con sus manos a su hermano Polinices, quebrantando el edicto que prohibía su entierro; *decir*, por medio del enunciado verbal público donde reafirma su desobediencia; y *contar*, en tanto se trata de una narrativa antipatriarcal que exige ser tomada en cuenta.

Considerando el comportamiento de Antígona y su historia como una narrativa feminista que desafía y desestabiliza el patriarcado torciendo el código lingüístico hegemónico, presento un análisis de las narrativas de memoria con perspectiva de género en tanto disidentes respecto al relato hegemónico del pasado.¹¹ Como la de Antígona, la disidencia de estas narrativas de memoria también es doble: por un lado, enfrentan la ley

¹¹ Relato hegemónico que está conformado por el discurso de las políticas oficiales de memoria y justicia, entrelazado con determinadas narrativas culturales enaltecidas.

familiar del padre-patriarcado; por otro, socavan los lenguajes disponibles para abordar el pasado traumático colectivo a partir de propuestas estéticas que perforan los silencios de las dinámicas intrafamiliares individuales.

Un antecedente de las voces de niños

En 1984, apenas reinaugurada la democracia, el periodista Hugo Paredero concibe la idea de un libro que tenía que escribirse: “la historia de la dictadura (...) contada exclusivamente por chicos” (Paredero, 7). Entrevista para ello a cincuenta niños de hasta doce años provenientes de distintas provincias del país, con diversas realidades sociales. Paredero les pregunta por sus experiencias en los tiempos del golpe y su visión de los militares. El periodista describe las grabaciones que obtiene como: “voces libres, sin velos en la mente ni pelos en la lengua, para las que imaginación y realidad todavía podían ser sinónimos y convivir en un mismo territorio, sin líneas divisorias y sin faltar a la verdad” (Paredero, 8). Se trata de relatos estéticos con una fineza política, tal cual apunta el refrán de que ‘borrachos, locos y niños siempre dicen la verdad’, una verdad que muchas veces se prefiere acallar. El libro, *¿Cómo es un recuerdo? La dictadura contada por los chicos que la vivieron*, permanece inédito hasta el año 2007, cuando es rescatado por dos hermanos que habían prestado testimonio en su niñez, Octavio y Leopoldo Kulesz. Reseño el recorrido de este libro porque simboliza de alguna forma el recorrido de la generación posdictadura que vivió los tiempos del golpe, pero que fue desplazada de la escena, invisibilizada y silenciada a causa de su edad. Las narrativas enunciadas por esta generación se entrelazan en el giro estético que defino como

interceptadas por un caleidoscopio auditivo que apunta a una totalidad coral, sin por ello proyectar voces armónicas que siguen causando disenso.¹²

Nuevos marcos poéticos

Para concluir, en las subsiguientes narrativas de memoria, enunciadas en cada sobreiro disensual, van entrando en juego marcos poéticos transgresores a través de los cuales se indaga el pasado y el presente. El carácter transgresor de cada propuesta estética-política habilita redistribuciones de lo sensible que permiten pensar cada sobreiro desde su potencia disensual. Las propuestas de esta generación de pibas de la posdictadura, que englobo en el giro estético de narrativas infanto-juveniles, consiguen, en diferentes momentos, invadir los lugares comunes de los discursos de memoria disponibles en cada contexto de producción, generando y visibilizando nuevos espacios de memoria, y ofreciendo controversiales formas de ocuparlos.

¹² Pilar Calveiro propone la metáfora del caleidoscopio para pensar en las posibles formas de la memoria, la cual: “se dice entre muchas voces, que no son siempre afines pero que pueden articularse. El asunto es éste: no acallar a las voces discordantes con la propia, sino sumarlas para ir armando, en lugar de un puzzle en que cada pieza tiene un solo lugar, una especie de calidoscopio que reconoce distintas figuras posibles” (Calveiro, 2005:19).

CAPÍTULO I

La agencia de la voz de niña:

Carri, Markovitch, Alcoba¹³

I want an empty word that I could fill

¿Cómo imaginar un espacio aislado de la sociedad, inmerso en el centro de ella, donde la soledad del sujeto social esté al alcance de todos? El colectivo artístico Campement Urbain abordó este interrogante bajo su iniciativa de forjar un espacio público que fomentara nuevas formas de comunidad. En el año 2002 el grupo presentó el proyecto titulado “Je et Nous”, en el área de Beaudottes, en Sevrin—estigmatizado suburbio francés. La artista visual Sylvie Blocher convocó a cien habitantes de la localidad a escribir un pensamiento íntimo que hasta entonces hubieran mantenido en secreto. Aquellas declaraciones personales fueron impresas en blanco, en el centro de una remera negra. Dobleando el atrevimiento de la invitación, se les pidió a los participantes que se enfrentaran a una cámara filmadora vistiendo su remera inscripta. Sin palabras audibles, cada persona habló, sin mover los labios: “I dream of having identity papers”, “I cannot afford to speak of beauty because I have no money”, “I want an empty word that I could fill”.

A esta etapa exploratoria le siguió un período en el que el grupo convocado dio forma al proyecto artístico de una ficción urbana: la construcción material de un espacio público que respondiera a la pregunta ¿qué es un espacio de soledad?¹⁴ A partir de

¹³ Agradezco a Julia Gómez (y a Vera), por la cuidadosa lectura y edición de este capítulo.

¹⁴ En el anuncio del proyecto “Je et Nous” lanzado en el año 2003, se lee: “The intent of Campement Urbain is to create, within an area of great urban tension Sevrin/France a special place available to all, and

múltiples bocetos, fue imaginándose el diseño de aquel lugar a la vez íntimo y social. Para Blocher, fabricar un sitio público de intimidad significaba propiciar las coordenadas tiempo/lugar/espacio para que el individuo enfrentara su propia soledad, mirándose a sí mismo sin ser mirado por otros, volviéndose sujeto de esa mirada introspectiva.¹⁵ El proyecto artístico se sostiene en la siguiente paradoja: estar solo/a/e es otra forma de relación social. La soledad en Beaudottes se percibe como una dimensión inverosímil de la vida. “Es probable que algunos distingan en todo esto el carácter irrisorio del arte contemporáneo y de sus pretensiones políticas. Yo adoptaré el camino contrario”, desafía Jacques Rancière (Rancière, 2006: 2). En “Je et Nous”—proyecto no materializado luego de su instancia enunciativa—reside para Rancière la paradoja central que define la relación entre el arte y la política, estas dos últimas concebidas en tanto maneras de producir ficciones de lo real (Rancière, 2010: 77). Arte y política acontecen entrelazadas y no como esferas opuestas e independientes. Ambas se presentan como construcciones, siempre ficcionales, que toman lugar y forma en un espacio y tiempo determinado. Allí manifiestan variantes de lo visible, lo decible y lo factible. Es esta calidad de novedad la que caracteriza la experiencia estética y la experiencia política como experiencias de *disenso* (que forjan contra el consenso otras formas de sentido común): ambas llevan a cabo polémicas operaciones que reconfiguran la partición de lo sensible. “Je et Nous” es arte político no solamente porque escenifica conflictos sociales, sino también porque, a partir de su propuesta, vuelve factible un nuevo espacio público para estar solo/a/e;

under de protection of everyone. A place that is useless, extremely fragile and non-productive. A place open to everyone, but where you come alone. A place to sample the attractions of solitude. A place where people can step away from the community under the protection of the communities. A place of nothingness, where you are with yourself, where you can think about yourself, within yourself. (I & Us): A spiritual place removed from anything religious. A new public space” (Dousson, 84).

¹⁵ Presentación en *The Art of Engagement Symposium*. 21 octubre de 2009. MCA, Sydney. Disponible en: <https://vimeo.com/20900198>

visibiliza nuevas formas de comunidad que permiten la soledad del sujeto (no objeto) social; y torna decibles enunciados de la esfera privada, secretos e indecibles hasta entonces, conformando una reconfiguración de lo sensible y generando un nuevo sentido común polémico, disensual.

De una palabra vacía a un espacio de memoria aparecido

En este capítulo exploro la aparición de lo que llamo un *nuevo espacio de memorias disensuales*, que hace eco del nuevo espacio público de “Je et Nous”, en el cual se visibilizan nuevos sujetos de memoria que presentan otras formas de seguir explorando un pasado traumático aún presente en la sociedad argentina posdictatorial. Argumento que este nuevo espacio disensual habilita una redistribución de lo sensible: los espacios y los tiempos; de los sujetos y las subjetividades; de la palabra y el ruido; de lo visible y lo invisible. Haciendo eco de uno de los enunciados de los participantes: “I want an empty word that I could fill”, las narrativas de niñez aquí abordadas pueden agruparse bajo el enunciado: “quiero aparecer espacios nuevos de memoria para habitarlos con mis cuentos”.

El primero y más antiguo de los tres sobregiros disensuales que describí en la introducción es el que encabezan las hijas de militantes de izquierda y/o desaparecidos: Albertina Carri, Paula Markovitch y Laura Alcoba, las primeras hijas desobedientes cuya voz de niña tiene agencia. Estas propuestas estéticas, disensuales y desobedientes, recorren los caminos del *biodocumental* experimental, la película de autoficción y la novela.

La ruptura y novedad que estas narrativas escenifican es una de tipo al menos doble. Por un lado, el sobregiro disensual se constituye como tal respecto a lo que previamente fue contado en una de las narrativas que terminó conformando un monumento del pasado. Me refiero al discurso articulado desde la agrupación H.I.J.O.S., conformada en los años '90 por hijos de desaparecidos, cuya narrativa puede ser presentada como la de la generación ADN. En su *cuento* del pasado quedó expresada una definición de la identidad propia construida en estrecho vínculo afectivo a las figuras de mapadres militantes, desaparecidos.

Beatriz Sarlo comentó sobre la narrativa de esta generación ADN que estuvo formada por las voces de “chicos más modestos” (Sarlo, 155), y con esto quiso decir: por “jóvenes que se [sintieron] más próximos al compromiso político de sus padres” (Sarlo, 153). Es decir, pibes menos desobedientes, más respetuosos. En los *cuentos* que provienen de esta generación de hijos, la voz mapaterna y el lenguaje de mapadres resuena desde espacios sagrados que, aún desde la distancia temporal, exigen veneración y respeto. El cuento que se cuenta resulta uno más heredado que propio. Las narrativas feministas de niñez que estudio en este capítulo consolidan respuestas disensuales con respecto a la generación ADN que las antecede.

A la hora de narrar el pasado político, el protagonismo pasarán a tenerlo las nuevas voces de pibas que deciden contar su cuento sin ataduras ni obediencias o respetos debidos. La figura heroica del militante será aquí cuestionada por cada hija. Si el primer tipo de ruptura de las narrativas que analizo es disensual, donde la disidencia estética se dirige intra-generacionalmente hacia las propuestas de otros hijos; el segundo tipo de ruptura, más que disensual, es desobediente y se establece inter-generacionalmente,

respecto a sus mapadres militantes. Son estas pibas desobedientes las que deciden hurgar en su pasado biográfico e iluminar las rupturas que permitan formular nuevos reclamos.

I. Albertina Carri y su espacio de memoria futura

Los rubios (2003) de Albertina Carri, actúa como un divisor de aguas. Su propuesta es atrevidamente disensual y, a partir de ella, marco el inicio del primero de los contemporáneos sobregiros estéticos. Esta narrativa feminista de memorias de niñez ha resultado, desde su estreno, difícil de rotular recurriendo a las categorías de los discursos de memoria entonces disponibles: ¿se trata de un documental político, de un ejercicio de memoria, de una película de ficción? Fueron algunos de los interrogantes que parecieron incomodar a los primeros críticos que de ella se ocuparon.¹⁶ Un año después de su lanzamiento, Martín Kohan publica un artículo en la revista *Punto de Vista*, que, haciendo a un lado su postura de recelo para con el film, pone en evidencia la propuesta de tipo disensual llevada a cabo por Carri y su equipo de grabación. Para el crítico, el atrevido experimento de la directora:

(...) parece una búsqueda original de la identidad, parece un ejercicio original de la memoria, parece una evocación original de la historia de los padres, parece un testimonio original de una hija de desaparecidos, parece un documental original de lo que pasó en los años setenta (¿qué podría caberle, con tanta originalidad, si no la incompreensión? (Kohan, 2004 A:30).

Como bien apunta Kohan, *Los rubios* ‘parece’ ser todas estas cosas, pero termina no siéndolo. Es que el film se presenta indefinible, incomprensible cuando se recurre a los términos demarcados por una taxonomía establecida por sentido común, que clasifica

¹⁶ Uso aquí el verbo “parecer” de modo deliberado, en alusión al título del texto de Kohan: “La apariencia celebrada”.

las formas que el recuerdo puede y debe tomar.¹⁷ La película de Carri irrumpe en los espacios de memoria de su tiempo, habla desde ellos, pero sólo para poder distanciarse y pasar a emitir formas nuevas que ponen en tensión las hasta entonces utilizadas.

Distintos críticos han apuntado a *Los rubios* como propuesta diferencial y transgresora. Kohan registraba este aspecto en un segundo artículo en *Punto de Vista*: “La visión de Carri (...) es distinta de la de María Inés Roqué en *Papá Iván*, (...) es distinta de la de los testimonios que presentan Gelman y La Madrid, es distinta de la que se expresa desde la agrupación HIJOS” (Kohan, 2004 B: 48). Poco después, Beatriz Sarlo, retoma esos mismos ejemplos, agregando la película *HIJOS, el alma en dos* de Carmen Guarini, para analizarlos en contraposición a *Los rubios*, en la sección de su libro que, no casualmente titula “Ejemplos y contraejemplos” (Sarlo, 142).¹⁸

Nouzeilles se suma a la lista de críticos que identifican la particularidad de la producción de Carri con respecto a las propuestas que hasta entonces ocupaban la lista de los trabajos de memoria: “*Los rubios* signifies a form of intervention that is (...) at odds with the ways in which the work of memory had been carried out previously. And in that sense, it can be read as a valuable shift” (Nouzeilles, 266). Dos cosas quiero resaltar de este aporte: la primera es que recurre a la expresión de “desacuerdo” (*at odds*), la cual permite ser leída en sentido ranceriano como forma de disenso; la segunda, es la lectura en clave de “giro” (*shift*) que sintoniza con mi mapa de los sobregiros disensuales.¹⁹

¹⁷ Hablo del sentido común ranceriano, es decir: del consenso (relacionado a la fijeza en la distribución de los lugares y los cuerpos, y al uso de la palabra).

¹⁸ En los análisis de ambos críticos resuena el mismo mandato: *así no se recuerda*, identificado por Cecilia Macón al analizar la reacción de Kohan a *Los rubios* (Macón, 44). Vale la pena aclarar que para Sarlo, *Los rubios* pasa a ser un “ejemplo” de las formas de recordar.

¹⁹ Rancière caracteriza el desacuerdo (político) en tanto disenso, como aquel que “inventa nombres, enunciados, argumentaciones y demostraciones que instituyen nuevos colectivos donde cualquiera puede hacerse contar entre los no contados” (Rancière, 2011: 69).

Gonzalo Aguilar, en su análisis sobre el nuevo cine argentino, ve el film de Carri como un híbrido entre el documental y la ficción. Esta calidad de anfibio lo vuelve una de las pocas producciones de los años noventa que confía en la ficción como vía posible para la representación del acontecimiento político pasado (Aguilar, 2006:135). Apunta también Aguilar que sólo cuando hay negación de los lugares comunes, lo ya dicho sobre ese pasado, la reconstrucción permite volverse una tarea más compleja (Aguilar, 2006:189).

Ana Amado es otra de las críticas que engrosa la lista. Uno de sus aportes es señalar la desobediencia de las reglas de representación como uno de los gestos políticos de *Los rubios*. Este carácter desobediente se entiende sólo en el diálogo y la disputa con un discurso consensual previo. La propuesta de Carri impugna las gastadas fórmulas narrativas disponibles, para pasar a escenificar una especie de laboratorio cinematográfico: “Improvisación, ironía, insolencia y libertad conforman el sentido y la forma de un film donde el juego y la risa, componentes de la infancia, se unen a la gravedad de la consigna de recordar” (Amado, 2009: 185). Este laboratorio de arte pone a prueba la solemne forma de memoria canonizada, y la vuelve objeto de lúdicos experimentos formales que, en tanto tales, no dejan de ser políticos para Amado.

Los rubios es analizada por la crítica que aquí reseñé desde las interrupciones y novedades con respecto a las producciones culturales de memoria hasta entonces articuladas. Estas últimas habrían establecido ciertos lugares comunes—con sus respectivos sentidos comunes—y seguros de la memoria, en un movimiento donde el discurso de la memoria se define y entiende como consensual. El sobregiro estético que materializa la película de Carri se constituye como tal con respecto a lo que previamente

fue dicho en las narrativas que terminaron conformando el monumento del pasado (Macón, 46).

Mencionaré algunas generalidades acerca de la *narrativa ADN*.²⁰ Kohan y Sarlo enumeran las siguientes producciones que, desde mi perspectiva, contribuyen a forjar esa narrativa monumental de las que *Los rubios* pasaría a distanciarse: *Ni el flaco perdón de Dios. Hijos de desaparecidos* (1997) de Juan Gelman y Mara La Madrid; *HIJOS, el alma en dos* (2002) de Carmen Guarini; *Papá Iván* (2004) de María Inés Roqué.²¹ Lo común que Sarlo le atribuye a esta lista es estar compuesta por las voces de “chicos más modestos” (Sarlo, 155) comparados con Carri, es decir, por “jóvenes que se sienten más próximos al compromiso político de sus padres” (Sarlo, 153). Me parece importante revisar la idea de ‘modestia’ de la que habla Sarlo. En los respectivos comienzos de las películas de Carri y de María Inés Roqué se encuentra la clave.

En *Papá Iván* escuchamos la voz en off de la directora superpuesta al sonido de una banda instrumental melódica. Mientras se suceden fotos antiguas de dos niños junto a una figura paternal, compartiendo risas del juego, presenciamos la lectura de una carta:

Agosto 26 de 1972. A mis hijos, Iván y María Inés: Les escribo esta carta por temor a no poderles explicar nunca lo que pasó conmigo. Porque los dejé de ver cuando todavía me necesitaban mucho y porque no aparecí a verlos nunca más. Aunque sé perfectamente que la mamá les habrá ido explicando la verdad, prefiero dejarles mis propias palabras para el caso de que yo muera antes de que ustedes lleguen a la edad de entender bien las cosas (Roqué, 0’40”).

La carta del padre se convierte en el marco del documental: lo inauguran y lo clausuran.

El film concluye al concluir la carta. La directora hace coincidir el final de su película con el final de la carta de su padre. Lee entonces la dedicatoria y firma final: “de un papá

²⁰ Retomando a Diana Taylor.

²¹ Respecto a *Ni el flaco perdón de Dios...*, aunque los autores pertenecen a la primera generación, su libro compila testimonios de hijos de desaparecidos agrupados en el colectivo H.I.J.O.S.

desconsolado que no los olvida nunca, pero que no se arrepiente de lo que está haciendo. Ya saben: libres o muertos, jamás esclavos. Papá Iván” (Roqué, 52’ 39”). Puede leerse el último lema de la carta como reafirmación del mandato mapaterno revolucionario. La voz de Papá Iván es reencarnada por la de su hija María Inés. Se trata de una voz paterna que resuena monumental, y que, a pesar de ser cuestionada a lo largo de la película, su lugar protagónico en la escena no se discute.

Kohan alude a esta exigencia de respeto debido en su crítica a *Los rubios*, hablando de una recuperación del pasado político que aborda de manera descortés los momentos que apelan a la dimensión heroica de los desaparecidos. Dicha dimensión heroica recae para Kohan en la esfera del activismo político, y para nada en la cotidianeidad familiar. Para Kohan, Carri impugna ambos ámbitos—el político y el personal—, estableciendo a cambio un “régimen de descortesía ciertamente significativo” (2004, A: 28).

El cuento de Carri: la vaca quieta, pero no muda

Roqué fundaba su película alrededor de la centralidad de la narrativa paterna. El primer movimiento transgresor, descortés e irreverente de Carri puede rastrearse desde las primeras escenas. La primera toma de *Los rubios* que desconcierta al espectador enfoca una pintura de una vaca junto a unos juguetes campestres, tipo playmobils. La vaca está quieta, pero no muda. El primer sonido que la película escenifica, lejos de la monumental voz que abría *Papa Iván*, es el mugido de esta enigmática vaca estática. Y el ruido del animal se vuelve inmediatamente lenguaje humano articulado, en un movimiento disensual ranceriano donde, literalmente, se convierten en seres hablantes y

audibles los que antes se oían como animales ruidosos (Rancière, 2011: 16) cuando la voz en off de una mujer que habla mientras manipula la cámara, se dirige a la directora, “-Alber... Alber”, pidiendo encuadres cinematográficos a un equipo de grabación que se oye fuera de escena.

Frente a las fotos y los videos del archivo familiar que expone Roqué, la primera representación hogareña que escenifica Carri es la de unos muñecos playmobils que cobran vida moviéndose en cámara rápida: una casita de juguete se enfoca en primer plano y la miniatura se torna escala real.²² El fondo es el de una pintura de una vaca de tamaño desproporcionado con respecto a los caballos playmobils y las figuras humanas de playmobils. Un playmobil niño llega cabalgando y lo recibe un playmobil adulto que le toma la mano. Otro playmobil adulto sale de la casita de campo y también toma la mano del playmobil niño. Mientras se oyen risas invisibles. El entramado de voces y susurros son una constante a lo largo del film. Amado argumenta a partir de este detalle. Las palabras y las imágenes pocas veces van de la mano en el film, más bien se expone el desacuerdo que entre ellas hay. En términos de Amado, la operación fílmica consiste en exponer la fisura de “la alianza entre la imagen y la voz” (Amado, 2009: 186). Ana Forcinito se vale del concepto de ‘lo acusmático’, siguiendo a Michel Chion, para describir la particular dislocación de la voz, “una voz sin rostro que nos asedia” (Forcinito, 10). Y a partir de aquí se impugna cualquier pretensión de unicidad del relato. A esto quiero agregar el esfuerzo que el espectador debe hacer para escuchar, ya que muchas veces las voces llegan desde la lejanía, o superpuestas con otros sonidos, o suenan con eco a partir de su reproducción en un televisor. Esta dificultad en la escucha

²² Para una reflexión sobre la miniaturización de los objetos que se transforman en juego ver: Agamben, pp. 101-106.

no es inocente si pensamos en el otro esfuerzo que proviene del emisor: el esfuerzo por hacerse oír, por dejar de ser ruido y tornarse palabra.

Duplicando el espacio infantil del juego y el juguete, las siguientes tomas capturan paisajes rurales reales que maximizan el escenario playmobil agreste del comienzo. El campito es primero un espacio de juguete–ficcional–que en una segunda instancia se torna “El campito” de la realidad. “El campo es el lugar de la fantasía o donde comienza mi memoria. Cuantas veces vi llegar a mis padres en auto, o a caballo, o en colectivo” (Carri, 42’). Este diálogo tardío resignifica la escena del inicio del film de la llegada de playmolis cabalgando. El ámbito de la memoria se presenta, desde su primera enunciación, entrelazado con el de la ficción.

Así como el comienzo y el final de la carta del padre enmarcaban *Papa Iván*, el campo–el ficcional de los playmobils y el referencial–es el marco de la película de Carri. El campo inaugura y clausura *Los rubios*. Primero, la escena de campo de los juguetes de la primera toma. Después, el campo de las últimas escenas que recorren ya no las figuras playmobils, sino los integrantes del equipo de grabación con pelucas rubias, a quienes después de los créditos se los ve cabalgando. El campo funciona de marco porque desde allí se articula la memoria de Carri. Esta memoria se torna narrativa valiéndose del lenguaje de la ficción, es decir, del juego, de la fantasía, ya que su evocación se entrecruza con este código de infancia. La memoria se revela en su carácter de fantasía, carácter que a lo largo del film no se pretende disimular, sino mas bien enfatizar. Y de aquí los múltiples niveles que implican la exposición del proceso de filmación del documental–desde la presentación de la actriz que representa a Albertina Carri, la

exhibición de los ensayos, el detrás de cámara, etc, en un constante cruce entre los referentes reales y los de la ficción.

El marco del campo y la ficción es el abismo que separa la película de Carri de la de Roqué. Mientras *Papa Iván*, desde el título y el marco de la carta del padre se presenta como una restitución de la narrativa paterna, *Los rubios* escenifica la urgencia por encontrar la narrativa propia. Narrativa que, según Carri misma, comienza en aquel lugar donde la memoria se entrelaza con la fantasía, incluso antes de volverse narrativa. El lugar al que me refiero es la niñez. Esta apuesta por hacer a un lado la narrativa paterna de la generación precedente y encontrar la propia queda sonando en el *soundtrack* que musicaliza el final de *Los rubios* (Carri, 1:16'). "Influencia", de Charly García, comienza así: "Puedo ver y decir/ Puedo ver y decir y sentir/ Algo ha cambiado". Y aquí tengo que enfatizar la capacidad ranceriana de poder articular la palabra (en Carri, su memoria narrativa) en primera persona, palabra que rompe el consenso y significa cambio.

"Influencia" habla de una herencia generacional que no se busca negar ("Yo no voy a correr/ Yo no voy a correr ni escapar/ De mi destino") sino transformar para enunciar en primera persona. Se trata, en definitiva, del protagonismo del descendiente. No debe ser casual que el *soundtrack* se vaya esfumando antes de que suenen los dos últimos versos: "Será por tu influencia/ Esta extraña influencia!"

La distancia entre las dos películas marca la diferencia entre las dos propuestas estéticas. El film de Roqué, desde el título, se ubica en una narrativa de memoria cuyo tiempo y espacio de enunciación es el pasado. Carri, con *Los rubios*, se aleja de ese pasado establecido como tiempo mítico, monumental. El sobregiro disensual se da precisamente al hacer aparecer un nuevo espacio de memorias en un momento preciso: el

futuro. Es decir, un espacio aún no ocupado ni pensado, que emerge como interrogante abierto a la multiplicidad de nuevos lenguajes que pueden pasar a darle forma, sin sentirse estos condicionados por ningún tipo de respeto debido; sin pedir permiso, dejando atrás su condición de ruido, y pasando a hacerse valer –ver, decir y sentir– como palabra audible.²³

“En la casa de Pinocho sólo cuentan...”

En una lectura muy original, Kohan retorna al *país de los juguetes* de Giorgio Agamben para ocuparse en detalle de Carri y el juego que juega con sus muñequitos playmobils. Según Agamben, el juego se vincula desde su origen con la esfera de lo sagrado. El trompo, por ejemplo, dataría de tiempos antiguos y habría comenzado a ser utilizado como instrumento adivinatorio (Agamben, 99). Pero la operación lúdica no sólo se vincula al ámbito sagrado, sino que se propone doblegarlo. La fórmula del juego pasa a ser: lo sagrado invertido. Si el ámbito sagrado del rito se definía por la unidad repetitiva, el juego se presenta como imagen inversa y fragmentada, como en un efecto de espejos. En el juego, el sujeto rompe con el tiempo circular del rito. En el país de los juguetes al que llega Pinocho “los habitantes se dedican a celebrar ritos y a manipular objetos y palabras sagradas, cuyo sentido y cuyo fin sin embargo han olvidado” (Agamben, 100). En este punto resuena una frase que Carri repite dos veces en una de las escenas inaugurales, durante la entrevista a una vecina del barrio del que los militares secuestraron a sus mapadres (Carri, 3’35”). La mujer entrevistada, una señora mayor, habla a través de su ventana, y por momentos asume que la entrevistadora comparte sus

²³ Esta sección recuerda a las frases íntimas inscriptas en las remeras de los habitantes de Beaudottes. El sonido y la mudez también eran parte de una apuesta estética y política semejante.

memorias del pasado, mientras Carri repite, desde el otro lado de la ventana: “yo no me acuerdo de nada”.²⁴ En el mundo de Albertina, las palabras y las cosas han perdido su conexión sagrada original.

El país de los juguetes que escenifica Carri es el de los playmobils que se permiten un uso libre de la narrativa de memoria sagrada—la monumental. Carri los pone en escena desde la toma uno, y recurre a ellos en varios momentos a lo largo de la película. Aparecen cuando se habla de la agradable infancia en el campo, interrumpida por las miradas inquisidoras. Los muñequitos se mueven como infiltrados en el escenario a escala real. Aparecen cuando Analía Couceyro lee un fragmento sobre la reconstrucción de la identidad, y su voz coincide con la imagen de un playmobil que, en cámara cada vez más rápida, muda de sombrero y se transforma sucesivamente en astronauta, chef, obrero, caballero, oficial, vaquero, bombero, rey.²⁵ Los muñecos también dan vida a una cancha de vóley en el fondo de la casa de los Carri, de la que hablaba el testimonio del hermano menor de Roberto Carri—el papá de Albertina. Y al respecto, emite Kohan su receloso juicio hacia una hija descortés: “una versión acaso demasiado playera de lo que fue un relato sobre la vida del grupo de militantes en una quinta del Gran Buenos Aires” (Kohan, 29).

Finalmente, el juego que Carri juega con sus muñequitos es el del preciso momento del secuestro de sus mapadres, escena tristemente icónica de la historia

²⁴ La entrevista con esta señora (Carri, 4') merecería una disertación entera. Por cuestiones de espacio, me limito a decir que la señora puede tomarse como ejemplo emblemático de la reacción de una parte significativa de la sociedad ante el accionar genocida de las Fuerzas Armadas. Hablo de ese sector de la población que se autodefinió como apolítico, sector que analizaré con más profundidad en el capítulo dos de esta investigación. Reproduzco aquí algunas de las frases de la señora que, aunque dice no saber nada, cuenta mucho, y en sus declaraciones parece insistir en su inocencia: “Yo no sé nada”/ “No tengo ni idea”/ “Yo no sé porque a veces estoy, a veces no estoy”/ “Una vive tranquila, no tengo drama con nadie”/ “Jamás me han molestado por nada”.

²⁵ Analía Couceyro es la actriz desdoblada que representa a Carri en muchas de las escenas de la película.

argentina, donde el uso sistemático de la violencia fue el método instituido por un gobierno y su política *desaparecedora*—basada en desaparecer personas, desaparecer los crímenes y sus responsables.²⁶ Con su bisturí incisivo, Kohan señala que “el secuestro, sin embargo, en *Los rubios*, con los Playmobil, no es contado así, sino muy de otra manera” (Kohan, 2004 A: 29). Lo que incomoda a Kohan es la reconstrucción del monumental secuestro apelando al país de los juguetes demasiado literalmente: *jugada* que terminaría ‘frivolizando’ y ‘despolitizando’ el contenido representado. Frente a la afirmación de Kohan de que Carri despolitiza el secuestro de sus mapadres—motivado por razones políticas—representándolo con juguetes playmobils, Aguilar responde: “*Los rubios* no sólo no despolitiza sino que hace una de las críticas políticas más contundentes de la militancia de los años setenta: la que sostiene que al politizar todas las esferas de la vida social, la militancia termina por poner en riesgo ámbitos que deberían quedar a resguardo” (Aguilar, 187). Para Aguilar, la percepción infantil es central en la película y ésta se dirige directamente a cuestionar el papel que a los niños les tocó en las organizaciones armadas de los setenta.

En la película de Carri, los emblemáticos Falcon verdes se transforman en naves espaciales que abducen, de a una a la vez, a las figuras maparentales *playmobilescas*. Es de noche en una estación de servicio y un objeto volador con luces, cuya forma no llega a distinguirse bien, despegue y desaparece, dejando como rastro la electricidad de la estación titilando. Llega entonces un auto amarillo cargado con valijas y dos ocupantes, que se detiene por algunos servicios antes de retomar la ruta. El objeto volador reaparece, esta vez con el contorno definido de una nave tipo plato volador que persigue al auto amarillo

²⁶ Para más sobre este accionar del Estado, ver Pilar Calveiro en: *Poder y desaparición*.

y abduce, uno a la vez, los ocupantes del vehículo. La escena concluye con tres playmobils de pelo rubio que caminan por la misma ruta nocturna donde tuvo lugar la abducción, pasando entre medio de las valijas abandonadas en el pavimento como única evidencia del suceso paranormal. Como ha apuntado Aguilar, el *soundtrack* de la escena proviene del film de serie B de acción y ciencia ficción, *The Day the Earth Stood Still* (1951). Kohan encuentra aquí más semejanzas con los “encuentros cercanos del tercer tipo”. Si bien el crítico comenta sobre la intención de la directora de recrear la escena apelando a la mirada de la niña que entonces era, se le escapa algo: en ese detalle la propuesta de Carri se revela en su sentido más pleno que lejos está del mundo absurdo que, según Kohan, fue invocado en esta reconstrucción.

Un poco antes de la abducción, mientras Carri aparece fumando por la ventana del auto, la voz de Couceyro, desde la casa de Pinocho—donde se manipulan las palabras sagradas, cuyo sentido no se recuerda—, cuenta: “Creo que cuando tuve 12 años alguien me contó algo de unos señores malos y unos señores buenos (...) No entendí nada de todo lo que me dijeron. Ni una sola palabra. Lo único que recuerdo de aquella charla es que empecé a pensar en armas, tiros y héroes” (Carri, 41’ 36”). Los OVNIS estallan como síntoma de esa cabal incompreensión, en la que perviven conceptos vacíos, vueltos imágenes. Lejos de ridiculizar el pasado histórico, Carri elige representarlo estéticamente a través del juego, desnudando el acontecimiento político en su naturaleza de injusticia e incertidumbre: tal y como ella misma lo vivió; o, tal y como ella misma lo recuerda.

Siguiendo la analogía propuesta por Agamben, el rito sagrado es el *monumento* del pasado del que hablaba Macón—aquel artefacto que buscaba sellar la memoria; es el *lugar común* de Aguilar, que puede ser desafiado; es el *museo de larvas* de Agamben—

contracara del *país de los juguetes* (Agamben, 127); es el *régimen consensual* de Rancière (que distribuye lo sensible). El juego de los playmobils es entonces el contramonumento; es el nuevo espacio de memorias construido en el futuro, ya no apresado en el pasado; es el disenso y su correspondiente redistribución de los tiempos y espacios, de los cuerpos y las voces.

Las dos ventanas por las que Carri espía

El arte moderno y posmoderno fue principalmente encauzado en dos vertientes: la primera tendió a eliminar la distancia entre la vida política y el arte—arte comprometido; la segunda fue proclive a desconectar esa pretendida igualdad y reclamar la autonomía del arte—*artepurismo*. Rancière enuncia, a partir de esta bifurcación, las dos paradojas de la “política de la estética”, y propone una suerte de tercera vía que rompa el choque dialéctico: el arte crítico/político. Éste es el que conserva “algo de la tensión que empuja la experiencia estética hacia la reconfiguración de la vida colectiva, y algo de la tensión que deslinda el poder de la sensibilidad estética de las otras esferas de la experiencia” (Rancière, 2006: s/p).

Carri mira y enfoca con la lente de su cámara las dos vertientes posibles: la del arte comprometido y la del *artepurismo*. Aguilar lo explica de forma muy visual: “esas dos fotos (la de la arquitectura bonita y la de la vaca muerta) son las dos pequeñas ventanas de la estética desde las cuales Carri espía la política” (Aguilar, 2006:184). Hace referencia a la escena donde Couceyro observa sin hablar una imagen encuadrada de “una arquitectura bonita”, un cuarto con sillas amontonadas y una ventana abierta (Carri, 49’). Su voz ausente cuenta la anécdota de un encuentro casual con unas fotos de un matadero

que la impactaron y que la llevaron a pensar: “no me gustan las vacas muertas, prefiero las arquitecturas bonitas”. Y entonces se descubre realizando un gesto frívolo (gesto que más bien celebra antes que desdeñar) al enmarcar la imagen del cuarto con sillas amontonadas, sin ninguna vaca muerta en él. En una reducción simplista, se pueden asociar las vacas muertas a una propuesta de arte comprometido con la vida; y la arquitectura bonita sin animales sacrificados, a una opción que se orienta hacia la autonomía del arte. Pero, Carri (a quién la anécdota pertenece), no elige sin rodeos la segunda vía, sino que se encarga de exponer antes la frivolidad que supone dicha elección. Frivolidad hacia la que, sin embargo, no puede evitar sentirse atraída. Y es desde esta encrucijada donde Carri admite estar espiando a la política. Lo que escenifica y enfatiza en la anécdota narrada es el conflicto mismo que la decisión supone. De lo que se trata es de exhibir una decisión entre opciones que se presentan como antagonistas, pero que pueden dejar de serlo.

La jugada que el *arte crítico* realiza, para Rancière, “consiste en desplegar el encuentro y posiblemente el choque de elementos heterogéneos [los cuales provocan] en la percepción, una ruptura que revela cierto nexo secreto entre las cosas” (Rancière, 2006: s/p). Y éste es el procedimiento al que la película de Carri se atreve, contraponiendo las vacas muertas del matadero a la arquitectura bonita de una habitación desorganizada, optando finalmente por la segunda, y optando por ella para remarcar la frivolidad del gesto. En este gesto se revela el nexo secreto que mantenía en pie a este par por su relación de oposición natural, relación que Carri termina por burlar.

Los rubios emerge como arte crítico, como acontecimiento político y estético. Desde su narrativa visual y auditiva provoca un giro que redistribuye el orden establecido

de lo sensible, entablando un *malentendido* con los discursos consensuales de la memoria que manifiestan su rotunda incompreensión.²⁷ Dichos discursos fijan palabras-sagradas. El giro de la película de Carri impugna la relación necesaria de la palabra y el significado, y enuncia un sentido común polémico, donde las palabras se vuelven espacios vacíos, no predeterminados, que pueden ocuparse libremente, en un gesto disensual.

II. Paula Markovitch y su espacio de memoria solitaria

Si en su narrativa Carri escuchaba, desobedientemente, las versiones de los protagonistas de la historia (compañeros de militancia de sus mapadres), Markovitch decide que, en la historia que tiene que contar, hay sólo una protagonista: la piba que la vivió. *El premio* (2010) de Paula Markovitch, narra—en clave autobiográfica—las vivencias de una niña de ocho años, Cecilia, y su madre en el pueblo playero a donde escaparon, poco después del golpe de Estado y de la desaparición del padre. La búsqueda estética-representativa por contar, apela a una inmersión en el lenguaje en que se vivieron las memorias: el de la niñez. *El premio*, es la segunda narrativa feminista de niñez que conforma el primer sobregiro de memorias disensuales. Desde el momento en que la niña sobre patines de rueditas ocupa la pantalla, se visibiliza un nuevo sujeto de enunciación que cuestiona lo que hasta entonces se oyó como ruido de fondo, y ahora se enfoca en primer plano, una historia de infancia clandestina. Voy a detenerme en tres aspectos centrales para abordar esta narrativa: (I) el insilio maternal, (II) el lenguaje del juego como reverso del silencio y (III) el refugio intra-generacional interferido.

²⁷ Retomando el *malentendido literario* de Rancière.

La escucha interferida por el sonido del hostil ambiente playero representa plásticamente la articulación de memorias que describo como solitarias, y las dificultades para tornarse audibles, visibles. Dichas memorias solitarias se encuadran entre los momentos de apertura y clausura del film que enfocan a la niña sola. En la primera escena, con el mar y el viento con rol protagónico, la niña está subida sobre unos patines de rueditas y avanza, insistente, en una playa completamente desierta. En la última escena también se encuentra la imagen solitaria de Cecilia sentada en un médano, con la cabeza escondida entre sus rodillas, rodeada de una tormenta de arena. El último sonido que se escucha entre el viento es el llanto de su soledad. Esta narrativa feminista articula su cuento desde esa soledad enfática en la que se halla arrojada la niña.

El insilio maternal

Cecilia transita sola la mayor parte del largometraje, sumergida en su microcosmos, compartiendo espacios físicos con su madre, pero enfrentándose a su abstracción y palpando entre ambas una distancia insalvable. El personaje de la madre de Cecilia está marcado por la pérdida, la ausencia, el miedo y la desolación que la encierran en un destierro dentro de ella misma. Arfuch describe este ensimismamiento materno en términos de “exilio interior” o “insilio”. Como contracara del exilio, el insilio constituye un movimiento de salida, pero sin abandonar el espacio físico personal. Es un quedarse quieta sin poder sentirse presente en tiempo y coordenadas. El insilio se traduce muchas veces como silencio hacia el exterior e implica, a la vez, el aturdimiento frente al lenguaje interno de los pensamientos.

El insilio de la madre la abstrae casi por completo del universo de su hija. Gran parte de la atención de la mujer adulta se concentra en el afuera del núcleo familiar, pendiente de las noticias que puedan llegar del exterior. Durante todo *El premio*, la madre está obsesionada con sintonizar alguna frecuencia a través de una radio destartalada que nunca consigue arreglar y cuya única recepción es una lluvia eléctrica. Lluvia que hace eco del sonido del viento y el mar, que en el film tienen una presencia protagónica, y que puede verse como símbolo del canal de comunicación interferido entre madre e hija. Esta lectura en clave permite ver a la hija performando reiterados intentos frustrados destinados a reestablecer ese lazo comunicativo. Por ejemplo, cuando se lanza a la misión de reparar el aparato radial y no consigue más que empeorar las cosas y ganarse un nuevo disgusto de su madre.

El vínculo obstruido entre la figura adulta y la niña se materializa en una escena donde un vidrio media entre ambas. La escena del vidrio inicia con Cecilia regresando de la escuela y deteniéndose para observar a su madre por la ventana del rancho destartalado que cumple la función de nuevo hogar. Mientras es observada por su hija, la mujer se halla ensimismada, empeñada en la tarea manual de construir unas figuras con caracoles del mar. La cámara captura, a través del vidrio de la ventana, el reflejo de Cecilia contemplando el cuadro. Cuando la niña ingresa finalmente a la casa, la madre apenas la percibe y no interrumpe su ocupación. No hay lugar para una escena familiar afectuosa del retorno al hogar. En cambio, madre e hija intercambian breves miradas y un postergado saludo rutinario: ‘Hola ma’. Cecilia se muestra preocupada e intenta llamar la atención de su mamá con algunos movimientos corporales que no consiguen establecer el diálogo. La nena se esfuerza por restaurar algún canal de diálogo, pero el vidrio mediador

sigue erigido, incluso cuando ambos cuerpos se encuentran físicamente en la misma habitación. Finalmente, la nena articula su preocupación: “Escribí una redacción en la escuela [silencio largo] Ma, no sé si la hice bien, ¿la querés leer?” (Markovitch, 1:02’27”). Pero la respuesta vendrá a aletargar la consternación de Cecilia: “Bueno, ahora, dejala por ahí que ahora voy. Después la leo” (Markovitch, 1:02’43”). La niña decide esperar a que el *después* llegue. Se sienta en la mesa junto a su madre, apoyando la cabeza en su libro y entregándose al cansancio. Sólo entonces la madre interrumpe su quehacer, contempla a la hija durmiendo y le acaricia la cabeza. Las muestras de afecto entre madre e hija en *El premio* figuran siempre postergadas, atenuadas o impedidas. En esta secuencia, sólo ocurren mediadas por el sueño de la niña.

La anteúltima escena de la película expone el fracaso del intento por establecer un diálogo intergeneracional. El vínculo entre madre e hija queda truncado. La nena vuelve a casa luego de asistir al evento militar en el que el ejército la condecora por su redacción a la patria (redacción que es la versión contraria a la escrita en primera instancia, que les podría haber costado la vida, donde Cecilia denunciaba el accionar militar que desaparecía cuerpos). La madre había intentado hacerle dimensionar el horror: “-No entendés nada (...) ¿Para qué querés que los militares te den un premio?” (Markovitch, 1:27’). Y había revelado en esa misma ocasión, ante la hija, el destino probable del padre desaparecido: “-¿Lo mataron?/ -A lo mejor sí.” (Markovitch, 1:28’). El premio de Cecilia, otorgado por las manos de los probables asesinos de su padre, viene impreso de una perceptible carga de culpa y de allí que la niña pide perdón a la madre: “Perdoname, perdoname mami, mamá, ma, perdoname” (Markovitch, 1:35’11”). Un suave “sí” se escucha como respuesta. Luego, silencio. La niña busca el cuerpo de la madre, la

persigue por la casa, tironea de su ropa y sólo encuentra resistencias. Se descubre sola, con un padre desaparecido y una madre insiliada. Esta anteúltima escena concluye con el abrazo de Cecilia a su perro.

La narrativa cinematográfica de Markovitch representa a la madre como un personaje deprimido, acallado, ensimismado en sus pensamientos, distante de la hija y del mundo. Un retrato que, lejos de ser venerativo de la generación militante, se realiza más bien en clave anti-heroica (Arfuch, 2015: 823). Este aspecto resulta disensual al compararse con aquellas representaciones ‘modestas y obedientes’ que idolatraban a las figuras mapateras. En *El premio*, a partir de la exposición de la situación de insilio de la figura maternal, se presenta una narrativa de niñez muy crítica del accionar de la generación precedente, y, en particular, de la vulnerabilidad y soledad a la que quedaban arrojadas la generación de los hijos de militantes.

El lenguaje del juego como reverso del silencio

Forzadas a mudarse a un rancho destartado y frío a orillas del mar de invierno, Cecilia comparte y respira el insilio de su madre. Este universo silencioso y desolador no consume el lenguaje del juego de niña. Así como en *Los rubios* analicé el juego que Carri jugaba con sus muñequitos de playmobils, aquí voy a estudiar el código del juego que, en *El premio*, se construye como un reverso del mandato de silencio impuesto a las niñeces clandestinas. Analizaré cómo funciona este lenguaje del juego en dos escenas.

Escena I: Cecilia y su amiga de escuela, Silvia, transitan después de clase el espacio extenso y desierto de la playa y sus médanos. Cada día, la amiga cae rendida sobre la arena, en una siesta rutinaria. Cecilia inicia allí, sola, su juego. Comienza a poner

montones de arena sobre la espalda dormida de Silvia, mientras *cuenta*: “O si no va a venir alguien y vos no vas a estar. Van a decir *¿adónde estás?, ¿adónde está?* Y no vas a estar. Vas a estar enterradita” (Markovitch, 1:12’20”). El juego actúa de forma sintomática, pone en evidencia “las perturbaciones de [la] subjetividad” (Arfuch, 2015: 824). Lo que aflora en la lengua del juego es lo que está prohibido decir en el lenguaje cotidiano. Desde la reciente mudanza, Cecilia fue entrenada por su madre en la memorización de una coartada, ‘¿qué vas a decir si te preguntan?’: “Que mi papá vende cortinas y mi mamá es ama de casa” (Markovitch, 10’14”). De la memorización de esa mentira depende la vida. Cecilia, que durante la mayor parte del film no dimensiona lo que le pasó a su papá, sabe exactamente lo que le pasó a su prima: está muerta porque la mataron. Si hay algo que es seguro para ella es que quienes desaparecen, dejan de estar para otros que siguen preguntando. La experiencia anterior al juego del entierro de la amiga es la confirmación de la madre sobre el destino de la prima de Cecilia:

-¿Qué te dije yo? ¿Qué te conté? ¿Por qué estamos acá?
 -Porque nos quieren encontrar (...)
 -A cualquiera, a cualquiera lo pueden encontrar. Como a tu prima Ernestina, a cualquiera.
 -¿La mataron?
 -Si te había dicho. (Markovitch, 30’30”).

En el juego, Cecilia habla de unas personas que vendrán a buscar a Silvia. Siguiendo la explicación de la madre, Silvia, como cualquiera, puede ser encontrada. Pero la niña juega a que no van a poder encontrarla, ella esconde a su amiga para que nadie pueda encontrarla. El lenguaje del juego es mediador entre la experiencia de la pérdida y la forma en que ésta es incorporada.

Escena II: Cecilia está presente cuando su mamá cava un pozo bajo la casa del mar para enterrar libros, e intenta compartir la complicidad pidiendo enterrar su propio

libro (Markovitch, 23'), pero la madre sentencia que no se trata de un juego de niños: “- ¡Dejate de joder!”. Benjamin apunta que “el mundo de la percepción del niño muestra por todas partes las huellas de la generación anterior y se enfrenta con ellas, [y] lo mismo ocurre con los juegos. Es imposible confinarlos a una esfera de fantasía, al país feérico de una infancia o un arte puro” (Benjamin, 90). En el juego infantil, no sólo se recorren escenarios de otros mundos fantásticos, sino que a veces se transita el mundo adulto y se reproducen vivencias. El juego reproduce, desde la creatividad y la significación infantil, alguna experiencia vivida, algún aspecto de la vida cotidiana que es traducido en clave lúdica. Tendrá que ser Cecilia sola la que emprenda la tarea de ocultar sus propios libros (Markovitch, 1:01'). Irónicamente, allí también encuentra la resistencia de su perro que quiere jugar el juego contrario, desenterrar lo que Cecilia quiere enterrar.

El día a día de las vidas de las infancias clandestinas está marcado por un mandato de silencio enunciado por la generación anterior. Callar la historia, ocultar los hechos, disimular el miedo, mentir sobre la identidad. De estas normas existenciales depende la vida propia y la de los seres queridos. El mundo adulto impide las vías de comunicación con el exterior donde se debe sostener la coartada, y también con el interior, ya que el insilio de la madre levanta muros que truncan cualquier intento de diálogo. En este panorama, el juego se presenta como una forma de transgredir la normativa de silencio. El juego permite sortear el silencio ya que, en él, las palabras revelan su naturaleza de apariencia. El juego permite decir y *contar* la realidad sin tener que admitir que sobre ella se está hablando.

El refugio intra-generacional interferido

En este punto, vuelvo a la relación entre las dos nenas para analizar el quiebre que se da entre este par generacional. Cecilia y Silvia, inician su amistad en el espacio del aula de la escuela del pueblo. Un compañero, Walter, se suma pronto al grupo. Un día, la maestra descubre que Walter se ha copiado y que alguien lo ha ayudado, y decide interrogar a sus estudiantes: “¿Quién le pasó los resultados a Carmasotti?” (37’06). Ningún estudiante se atreve a abrir la boca y la repetición insistente de la pregunta dispara la risa colectiva del grupo. La maestra ve su autoridad cuestionada y se propone restaurarla obligando a sus alumnos a caminar en círculos alrededor del patio, bajo la lluvia y en silencio. Como diría Foucault, cuerpos dóciles resultan en mentes dóciles. Frente al cansancio que impone el castigo corporal, la acusación es enunciada por Silvia (recordemos que esta nena se dormía cada día después de la escuela, por lo que suponemos que no descansa lo suficiente en la casa). Silvia se separa de la fila y señala a su amiga Cecilia: “Seño, fue ella (...) Yo la vi que le pasó los resultados a Walter.” (38’55”). El mecanismo de vigilancia del cuartel militar se encuentra trasladado y reproducido a escala en la escuela. De la misma forma, la acción promovida por la maestra es la de la delación, la denuncia de un compañero.²⁸ Cecilia se ve traicionada por su confidente más cercano, Silvia.

Sólo hacia el final de la película hay un restablecimiento parcial del lazo de amistad entre las niñas. Es en el acto del ejército donde se entregará el premio. A Cecilia algo le duele, y no son sólo los zapatitos un número más chico que le obliga a usar la maestra para lucir linda para el ejército. Silvia descubre la tristeza de su amiga: “-¿Qué te

²⁸ A gran escala se puede pensar en la referencia al sistema de acusaciones y denuncias donde señalar a un posible ‘subversivo’, podía salvaguardar el pescuezo propio.

pasa? /-Me aprietan los zapatos. Y mi mamá dijo que mi papá puede llegar a estar muerto.” (1:31’24”). Silvia intuye la tristeza de Cecilia y se da vuelta de la fila para darle un beso frente al cual, Cecilia, esboza una sonrisa. Parece que su amiga la entiende, aunque sea un poco. Es que ella no vive en la clandestinidad y en eso sigue estando irremediablemente sola. El refugio intra-generacional acontece, pero interferido.

Para concluir, la cualidad a la vez disidente y desobediente de esta narrativa se hace patente en el retrato anti-heroico que se hace de la generación mapaternal y en la denuncia que se hace del abandono de las infancias. Más que reivindicación en clave sagrada, aquí se presenta una lectura crítica del papel jugado particularmente por la figura maternal. La apuesta estética de Markovitch, desde la distancia intergeneracional diferencial, formula nuevos interrogantes y aparece como un nuevo espacio de memoria disensual.

III. Laura Alcoba. Las tretas de la voz de niña

Trazando un recorrido de intermedialidades desde los estudios visuales al análisis literario, introduzco aquí la narrativa de niñez de Laura Alcoba que se encuentra en su no planeada *Trilogía de la casa de los conejos*. La misma incluye: *La casa de los conejos*, *El azul de las abejas* y *La danza de la araña*.²⁹ Esta serie de novelas breves narra el recorrido de vida de la autora, hija de dos militantes montoneros, desde el momento en que el golpe del ’76 se sabe inminente, pasando por el pasaje a la clandestinidad, y el exilio final en Francia. En esta sección voy a ocuparme del primero de los títulos, *La casa*

²⁹ Los tres textos aparecen por primera vez compilados bajo el título *Trilogía de la casa de los conejos* en el año 2021. La autora comenta que la trilogía no fue premeditada, sino que cada libro se fue dando como el siguiente paso necesario en su narrativa de memoria. La serie permite leerse también como una *bildungsroman*, que cuenta el pasaje de la infancia a la juventud.

de los conejos (cuya primera edición se publica en francés en el año 2008), analizando dos cuestiones que considero centrales: el espacio de la voz infantil y la doble trampa que se busca sortear (caer en la veneración o en la condena de la militancia política de los '70). Esta es la tercera narrativa de niñez que conforma el primer sobregiro de memorias disensuales.

Alcoba reflexiona en distintas oportunidades sobre sus elecciones estéticas a la hora de decidir narrar sus memorias de niñez en dictadura.³⁰ La autora cuenta que la voz de la narradora niña se fue dando naturalmente en el proceso de escritura, pero esa voz que sonaba por un lado 'natural', le generaba también cierto recelo: "La voz infantil, la voz de la narradora, surgió espontáneamente durante la escritura. Pero me costó aceptarla (...), durante meses intenté que la acompañara constantemente en la narración una voz adulta. Una voz que supiese, entendiese (...)" (Alcoba, conferencia). Mientras escuchaba la presentación en que Alcoba exponía estas reflexiones, no podía dejar de preguntarme por qué a la escritora podía haberle molestado o incomodado tanto esa voz narradora infantil. En el siguiente apartado desarrollo una posible respuesta teórica a mi pregunta. Lo que a Alcoba le incomodaba de la voz de niña es lo que le incomoda, por extensión, a cualquier persona adulta de una sociedad occidental *adultocentrista*: que un niño *cuenta*.

³⁰ Me refiero aquí a dos oportunidades concretas: a una presentación en la conferencia *Memory, Trauma and Human Rights at the Crossroads of Art and Science*—University of Minnesota, 2019—[cito las referencias a la conferencia indicando: (Alcoba, conferencia)] y a un texto publicado en el volumen *Vestigios del pasado: Los sitios de la memoria y sus representaciones políticas y artísticas* (ver referencia en Bibliografía).

La búsqueda de la voz narradora en *La casa de los conejos*

Según explica Alcoba, su desconfianza primera ante la voz de niña se debe a una falta de comprensión de esta narradora, a un límite del entendimiento. De ahí que la escritora se ve frente a la necesidad de darle una voz guía a aquella voz infantil: “Empecé a escribir con la idea de una alternancia de voces: una voz adulta que vaya explicando y alternando constantemente con la voz infantil.” (Alcoba, 2019: 279). La autora describe un tipo de voz paternalista, que tuviera la capacidad triple de entender, representar y explicar. Una voz modeladora que transformara a su gusto aquello que la voz original quería decir. Una voz madre que, en su acompañamiento representativo, terminara invalidando el relato ‘en bruto’ de la niña. Una voz adulta que, en definitiva, devolviera al lugar de infancia—en tanto no-voz—a aquella narrativa de niñez.

Más allá de toda vacilación sucedida en la instancia de escritura, en *La casa de los conejos* esta voz adulta emerge, en efecto, tres veces a lo largo de la novela. Y en tres momentos claves que forman el esqueleto del texto, o más bien el marco: el principio, el medio y el final. Cuando la autora reflexiona sobre esta decisión estética de organización de su narrativa, deja traslucir su concepción de la niñez en términos cronológicos: “Como yo tenía entre siete y ocho años cuando viví esa experiencia, la voz infantil fue más fuerte y finalmente la voz adulta solo quedó el principio, el capítulo del embute y el final.” (Alcoba, 2019: 279). La niñez se entiende aquí como una etapa de la vida (los siete y ocho años) que coincidió con la vivencia que se quiere narrar. Mi propuesta es, en cambio, pensar la niñez en esta narrativa de memoria ya no en el sentido cronológico, sino en tanto modalidad de la experiencia que coexiste con otro tipo de experiencia que es la de la adultez.

Mientras Alcoba admite ceder en su narrativa cierto lugar a la voz adulta (lugar central, desde mi perspectiva, si se tiene en cuenta que esa voz se articula precisamente como sostén de la voz niña), esa voz adulta no se le presenta libre de problemáticas. Si la voz adulta le permite, por un lado, explicar y guiar el relato, por otro lado:

(...) no me convencía del todo, en parte porque me hacía entrar en consideraciones que no quería abordar. Para mí era muy importante no caer en lo que yo veo como una doble trampa: por un lado, la idealización de una lucha que no fue la mía y por otro lado una forma de crítica o de condena de la militancia. Quedarme en la posición infantil me hacía sentir legítima para contar una militancia que no fue mía. (Alcoba, 2019: 279-280)

En este pasaje figura la cuestión que identifico como la doble trampa que se busca sortear. Para abordar esta cuestión, voy a detenerme un momento en el primer momento donde figura la voz adulta: la dedicatoria y el prefacio.

El libro está dedicado a Diana E. Teruggi, militante montonera asesinada por los militares en la casa de los conejos, poco tiempo después de que Laura Alcoba y su madre se exiliaran de la Argentina. El prefacio del libro se presenta como una carta escrita a Diana, quien fue la otra madre de Alcoba durante sus días de infancia clandestina en la casa de los conejos.³¹ “Te preguntarás, Diana, por qué tarde tanto en contar esta historia.” (Alcoba, 2018: 13). Esta primera línea de la novela enuncia una pregunta central cuya respuesta se encuentra desparramada a lo largo del texto: para la niña de siete y ocho años que Alcoba era, contar no sólo no era una opción, contar estaba prohibido: “No voy a decir nada. Ni aunque vengan también a casa y me hagan daño. Ni aunque me retuerzan

³¹ A Diana Esmeralda Teruggi la asesinan los militares el 25 de noviembre de 1976 junto a otros seis montoneros que se encontraban con ella donde funcionaba la principal imprenta clandestina del movimiento, *Evita Montonera*, que se ocultaba bajo el perfil de un criadero de conejos. Diana tenía una bebé de tres meses, Clara Anahí, secuestrada por los militares, cuya búsqueda—liderada por Abuelas de Plaza de Mayo junto a la fundadora de la asociación y abuela paterna de Clara Anahí, Chicha Mariani—, aún continúa.

el brazo o me quemen con la plancha. Ni aunque me claven clavitos en las rodillas. Yo, yo he comprendido hasta qué punto callar es importante” (Alcoba: 2018: 20). Alcoba reflexiona sobre esta problemática relación con el lenguaje que, interesantemente, afirma que es recurrente entre otros integrantes de su generación.³² Explica que se trata de una relación:

(...) marcada por el miedo, el espanto, el pánico que se inscribió (...) en quienes vivieron siendo niños la experiencia de la clandestinidad y del miedo a decir la palabra de más, la palabra que podía poner a todos en peligro. Es difícil salir de ese pacto de silencio (...) Muchas personas de mi generación con una experiencia similar tienen una relación complicada con el lenguaje. (Alcoba, conferencia).

Esta relación conflictiva le impide a la autora contar su narrativa en el idioma madre en que fue vivida, el castellano. Entonces, la lengua francesa surge como mediadora de la experiencia traumática, una experiencia atravesada por el silencio. Primero, de no-contar dependía la vida; más tarde, el contar implicaba temor a futuras preguntas y exigencias de explicaciones. Al fin y al cabo, ¿qué valor podía tener la voz de una niña? Entonces, toda la trilogía de Alcoba (que fue escrita en francés) parte de la ruptura de ese mandato de silencio impuesto a la niña—y a la niñez por extensión—por los adultos.

Alcoba empieza su pequeña historia argentina (en referencia al subtítulo de la edición original en francés, *Petite histoire argentine*) como pidiendo a la vez perdón y permiso a aquellos adultos protagonistas de lo que sería la gran historia argentina de los ’70, en este caso, los montoneros, con Diana como representante. En el prólogo narrado por la voz adulta se introduce, como amadrinando, la voz de niña que pasará a contar: “desde la altura de la niña que fui (...)” (Alcoba, 2018: 14). A esta narrativa de niñez se

³² El ejemplo exponencial de esta relación problemática con la lengua estalla en el grito de Carri en *Los rubios*, que explora los límites del lenguaje y sus desbordes. Para un análisis pormenorizado, ver: *Óyeme con los ojos*, Ana Forcinito.

le permite salir de su lugar de mudez sólo momentáneamente y siempre bajo la tutela de una voz guía—la voz adulta que estructura el relato.

Antes señalé que la autora hablaba de una cierta naturalidad en el surgimiento de la voz narradora de niña, pero en esta supuesta naturalidad no se agota el motivo de la elección estética. La voz de niña le otorga a la adulta escritora un halo protector que traza una dirección contraria a la esperada en una sociedad adultocentrista donde la figura adulta es la que debe amparar a la niña. Optar narrar la memoria con una voz infantil protege a Alcoba de posibles críticas—provenientes de la generación militante de sus mapadres—, y la salva, o cree salvarla, de caer en la doble trampa. La doble trampa que apunta Alcoba sintetiza las dos modalidades principales adoptadas por la segunda generación al abordar el pasado de niñez en tiempos de dictadura: la veneración de la lucha armada de las organizaciones guerrilleras de los '70, o su condena. Alcoba, valiéndose de la voz de niña, cree evitar adoptar cualquiera de estas dos opciones antagonistas. Mi argumento es que es precisamente la voz narradora de niña de *La casa de los conejos* quien termina ofreciendo la perspectiva más crítica de lo vivido y narrado, mientras la voz adulta que se presenta desde el marco, como interrumpiendo el relato principal, es la que se esfuerza por sortear la doble trampa (recordemos que la novela empieza con una carta escrita a Diana y que las últimas palabras también son, en clave de veneración, dedicadas a ella). “Contar una militancia que no fue la mía”, desde esta frase asoma la crítica a la que me refiero y que se puede completar así: ‘no fue mi militancia por elección’.

Voy a analizar cinco escenas del *cuento* de niña donde quedan planteadas la mirada y la narrativa crítica que me interesa enfatizar. Las escenas que selecciono se

pueden agrupar en dos categorías: las primeras son escenas que exponen un compañerismo entre las niñas clandestinas—formada por les hijes de militantes de las organizaciones guerrilleras de los ‘70—, las segundas denuncian micro violencias intergeneracionales que visibilizan dinámicas internas por demás polémicas—y en pocas ocasiones revistadas—de estas mismas organizaciones de izquierda.

Categoría 1: Compañerismo entre pares³³

Escena I: La voz niña que narra se aloja, por un tiempo indeterminado, en la casa de una pareja militante y dos hijos varones de aproximadamente la misma edad. Los niños no hacen preguntas a la completa desconocida que se suma, de repente, a la rutina familiar. Se limitan a compartir juegos y juguetes: “Entre nosotros nunca hablamos de lo que está pasando, ni de la clandestinidad (...) ni de la guerra en la que estamos metidos (...) No hablamos del miedo, tampoco. No hacen ninguna pregunta, no quieren saber (...) Es un alivio increíble (...)” (Alcoba, 2018: 44). Este pasaje transpira la tierna complicidad entre niños pares que transitan las mismas circunstancias dramáticas, donde la vida propia y la de las figuras familiares más cercanas corre siempre peligro.

Escena II: En esta escena, la voz narradora de la niña sale de la casa de los conejos, junto con Diana, a repartir ejemplares de *Evita Montonera* disfrazados de regalos que a la nena misma se le había dado la tarea de envolver. La acción ocurre en un clima de tensión permanente, cada día matan y desaparecen más militantes montoneros y la entrada de los militares a la casa de los conejos, donde todavía la nena vivía, se teme

³³ Digo entre pares y no generacional ya que este acompañamiento se expone sólo entre niños que se encuentran en una situación similar de clandestinidad. En cambio, no se presenta este tipo de vínculo con otros niños de la misma generación. Por ejemplo, con las niñas del colegio cristiano al que asiste la narradora niña que “se portan espantosamente bien” y a quienes se describen como dóciles y mudas.

inminente. “El miedo estaba en todas partes. Sobre todo en esa casa.” (Alcoba, 2018: 111). La voz de niña se muestra desbordadamente aliviada en los breves momentos en que se le permite dejar la casa del terror—casa que ya ningún conejo podía proteger. En esta salida de la casa con Diana, se encuentran en una plaza con otra mujer también acompañada de una nena como ella:

(...) Nunca la había visto antes pero le sonreí y ella respondió a mi sonrisa. Estaba probablemente en una situación semejante a la mía. En todo caso, su mirada me bastó para comprender que ella vivía también en el miedo (...) Ese día, entre las dos (...) fue como si cargáramos juntas con el peso del miedo. Claro, así resultaba un poco menos pesado (Alcoba, 2018: 112)

Las escenas I y II describen lo que aquí agrupo bajo la categoría de ‘compañerismo entre pares’. Frente al miedo que va invadiendo la totalidad de la existencia de estas infancias vulnerabilizadas, estos niños encuentran refugio momentáneo entre sus pares. Ese refugio, que se materializa más en el lenguaje del juego que en el código lingüístico compartido, les permite breves suspensiones del sentimiento abrumador de la vida bajo amenaza. No hace falta hablar del miedo a la muerte, de la guerra disfrazada. Entre pares, desde sus silencios impuestos, se encuentran cómplices y se permiten entrelazar las propias soledades. El compañerismo entre pares se presenta también como una forma de sustitución del vínculo atenuado, interrumpido o roto con las figuras mapaterales. Y en todo esto resuenan y se fusionan las narrativas de niñeces clandestinas de las tres artistas que estudio en este capítulo: Carri, Markovitch y Alcoba.

Para ilustrar este último punto, transcribo un fragmento de *Los rubios* que aborda el tema de la búsqueda de la identidad: “el estigma de la amenaza perdura desde aquellas épocas de terror y violencia (...) Construirse a sí mismo sin aquella figura que fue la que dio comienzo a la propia existencia se convierte en una obsesión (...)” (Carri, 29’). En el

momento de extrema vulnerabilidad que transitan estas niñas, donde el miedo y la amenaza se vuelven un estilo de vida, deben construirse a sí mismas sin el acompañamiento ni la contención de las figuras mapaterales. En ese clima de desolación y abandono, el refugio puede pasar a significar saberse acompañadas por otros pares— como es el caso en *La casa de los conejos* y *El premio*. En *El premio*, este vínculo se intenta con una nena, par generacional, que no comparte la condición de clandestinidad, y tal vez por eso el vínculo de amistad se ve interferido.³⁴

El compañerismo entre pares se presenta como urgencia por llenar el vacío dejado por los mapadres militantes. Esta es la dura crítica que enuncia la voz narradora de niña, no la voz adulta. La pregunta-reclamo que flota en las escenas reseñadas—y también en otras—puede expresarse, de manera simplificada, así: ¿por qué nos pusieron en este lugar sin preguntarnos? Y vale revisar la película de Carri donde, si bien los interrogantes son otros, la crítica es la misma y se dirige hacia la madre desaparecida: “¿Por qué no se fue del país? Me pregunto una y otra vez (...) ¿Porqué me dejó aquí en el mundo de los vivos?” (Carri, 1:04’).³⁵

Recapitulando, la intención de Alcoba era sortear la doble trampa de la veneración o la condena, y salvaguardarse detrás de una voz de niña a quien no se pudiera acusar de lo uno u lo otro, ya que—desde su minoría de edad—no sabía, no entendía, no dimensionaba del todo. Según he argumentado, dicho móvil se ve frustrado en la instancia misma de enunciación: es precisamente la voz de niña la que entendía (y

³⁴ Me refiero a la escena de la delación de la amiga de Cecilia.

³⁵ Tengo que apuntar que, en las tres obras estudiadas en este capítulo, la crítica intergeneracional se dirige enfáticamente—sino exclusivamente—hacia la madre y no hacia el padre. Es interesante notar la validez que aquí se atestigua de los mandatos patriarcales que quedan intactos en estas críticas que señalan a la madre como garante incuestionable de todo tipo de resguardo, físico y emocional.

entiende—si pensamos a la experiencia de niñez coexistiendo con una modalidad adulta de la experiencia) mejor que nadie lo que estaba viviendo. Su narrativa, y no la narrativa adulta que trata de ampararla, no hace más que transpirar denuncia.

Categoría 2: Micro violencias intergeneracionales

Las siguientes tres escenas que incluyo pueden leerse como testimonios de denuncia a reiteradas—y no aisladas—formas de micro violencia intergeneracionales que visibilizan dinámicas internas reprochables y pocas veces revistadas de las organizaciones de izquierda de los '70, en este caso de Montoneros.

Escena III: Es verano y la casa de los conejos está en obras. La fachada es la construcción del criadero de conejos. La obra clandestina es el montaje de la imprenta montonera. La voz narradora de niña cuenta que pasa sus días mirando el avance de las dos obras, y allí establece un vínculo con el Ingeniero que asiste regularmente a la casa para monitorear los avances. A este hombre, a quien la voz de niña admira por la perspicacia de sus obras y también por su belleza, le gusta alardear sobre la grandiosidad del dispositivo técnico que permite la instalación oculta de la imprenta. Cuando las obras están por finalizarse, la voz niña teme la ruptura del lazo paternalista y edípico establecido, e intenta extender la supuesta complicidad. La forma de llamar la atención que encuentra es ostentar una cámara fotográfica que describe como un “aparato de adultos” y jugar a gatillar enfocando al hombre. El juego desata el episodio de micro violencia: “(...) irrumpe [el Ingeniero] en mi habitación, furioso, y me arranca la cámara de las manos (...) Después la arroja en mi cama y me agarra del brazo, me aprieta muy fuerte y me sacude (...) Yo bajo la cabeza y me pongo a llorar.” (Alcoba, 2018: 63).

Escena IV: Como suele ocurrir en los días de infancia clandestina, hay una reunión. Una reunión fuera de la casa de los conejos implica siempre un traslado particular: por seguridad, no se debe saber la ubicación exacta de los lugares de encuentro. En este caso, la voz niña acompaña a la madre, y sólo la adulta se venda los ojos. Adelante del auto van dos hombres. El recorrido incluye algunas vueltas en círculos que pasan frente a la vidriera de una juguetería que expone unas muñecas que llaman la atención de la nena.³⁶ La voz narradora trata de compartir algunos detalles de estas muñecas novedosas, pero sus comentarios no hayan eco: “Mi madre sigue sin contestar (...) - ¿Pero te podés callar? ¡Callate, che! Esa fue la única vez que el hombre me dirigió la palabra. Herida por sus gritos y el silencio persistente de mamá (...) Me guardo las preguntas y no abro más la boca.” (Alcoba, 2018: 46).

Escena V: En las plazas son comunes los encuentros y las reuniones clandestinas precisamente porque el componente público las ayuda a camuflarse (hay un juego en toda la novela con la cuestión de la evidencia excesiva que se toma de “La carta robada” de Edgar Allan Poe). Esta vez, la cita es junto a la calesita y la voz narradora de niña espera, con su abuelo, la aparición de la madre, a quien no ve desde hace algunos meses. En la narración del encuentro no hay ternura. El hecho se cuenta en la misma tonalidad en que se describe la transacción siguiente que se da entre su mamá compradora y la vendedora de una juguetería. “Como cada vez que me reencuentro con mamá después de una larga ausencia, me toca una muñeca de regalo.” (Alcoba, 2018: 34). Sumada a la frialdad en el tono de la narración del reencuentro con la madre, está el silencio. No sólo no hay

³⁶ Con respecto a las lógicas machistas de las organizaciones guerrilleras, vale apuntar aquí que en la novela a la niña se le regalan siempre muñecas, mientras que a los niños que aparecen, se los ve jugando con autitos.

explicaciones, sino que todo es silencio: “No sé muy bien en dónde estamos, menos aún adónde nos dirigimos (...) Mi mamá de pelo rojo avanza a paso firme, sin decirme palabra. Entre la muñeca y ella sigo el compás sin atreverme a romper el silencio.” (Alcoba, 2018: 37).

Las escenas III, IV y V exponen distintos tipos de micro violencias intergeneracionales, pero las tres presentan un mismo mandato opresivo de la generación adulta hacia la generación descendiente, un mandato que prohíbe el desarrollo de la visión y la voz propia. Los niños no tienen permitido tener su visión de las cosas, como queda expuesto en la escena de la cámara fotográfica. Tampoco tienen permitido desarrollar su propia narrativa, en tanto voces que cuentan, ya que el mandato es callar y silenciar (escenas IV y V). Las tres escenas devuelven a los sujetos niños a un lugar de infancia—en tanto sin-voz. A los niños no se los considera sujetos pensantes, políticos y con agencia. Esta exclusión y silenciamiento encuentra resistencia. En el caso de *La casa de los conejos*, la resistencia irrumpe a destiempo en sentido cronológico, ya que se enuncia cuando la niña es adulta. Sin embargo, el reclamo de lugar y voz es pertinente a un momento en que sólo se daba lugar a las narraciones de memoria de los sobrevivientes de la generación militante, o de los familiares de desaparecidos, que las invocaban en clave de veneración. Cuando Alcoba escribe su narrativa de memoria, su cuento desafía el de la generación precedente, que sigue juzgando su voz como muda—infantil. Para la generación protagonista de la ‘gran historia argentina de los ’70’, las voces de la generación posdictadura se siguen escuchando desde el terreno de la infancia, aunque sean enunciadas por sujetos adultos.

Vuelvo al título de esta sección III del capítulo, “Las tretas de la voz de niña”. La generación de Alcoba (me refiero aquí particularmente a hijos de militantes que vivieron su niñez en los años de terror de la dictadura) fueron co-partícipes de una militancia mapaternal no elegida. Quienes integraban este segmento generacional, no fueron tomados como sujetos políticos pensantes, con capacidad de entendimiento de la gravedad de las circunstancias y capacidad de decisión. La generación precedente se auto asignó la tarea de decidir por ellos, de representar a estos sujetos sin voz y sin voto. Y esta decisión no fue justificada a ojos de los propios hijos que quedaron librados a vivir un mundo decodificable a partir de los pequeños trozos de información a mano. Este movimiento adultocentrista que silenció sus voces niñas y los colocó en una situación de vulnerabilidad y de subalternidad es el que encuentra resistencia desde las páginas de *La casa de los conejos*.

La búsqueda de Alcoba por encontrar la voz narradora que pudiera narrar sus memorias se desvanece cuando, finalmente, se le da lugar a la voz de niña. La autora confiesa: “terminé el libro cuando, al fin y al cabo, le dejé el espacio que reclamaba.” (Alcoba, conferencia). Si, por un lado, se acepta esa voz de niña que reclamaba hablar libremente, sin prohibiciones; por otro lado, a esa voz de niña sólo la escuchamos bajo un madrinazgo de la voz adulta que la introduce. Creo que es válido repensar esta problemática del lugar y la representación que tienen las niñeces en la actualidad, en un contexto globalizado que evidencia cada vez más irrupciones de jóvenes activistas que se vuelven referentes regionales o mundiales, que, desde sus distintas agendas particulares,

reclaman ser considerados sujetos políticos.³⁷ Tomo como ejemplo el caso de la medioambientalista sueca, Greta Thunberg. La lluvia de críticas que sobre ella caen la acusan de ser un producto fabricado; es que, desde las sociedades adultocéntricas, la magnitud de su influencia sólo puede explicarse por la acción oculta de un adulto que la apadrina y mueve sus hilos. Quienes enuncian este tipo de críticas no hacen más que negar y deslegitimar la posibilidad de agencia de niñas y jóvenes. Sólo un cambio de paradigma en la forma de concebir la niñez, ya no desde la subalternidad, puede revolucionar esta circunstancia.

La voz niña de *La casa de los conejos* reclama agencia para, de una vez por todas, contar y ser tomada en cuenta. Quienes se encuentran en la posición de poder—en este caso la generación precedente y las personas adultas por extensión—deben estar dispuestos a habilitar la escucha y a ceder algún lugar. Alcoba, desde su voz de adulta que pide permiso para contar (narradora del prefacio), cede lugar a la voz de niña, le permite hablar. Y esta voz de niña, cuando habla y cuenta, ya no pide más permiso, no toma recaudos y se atreve a jugar con los límites del lenguaje mismo desde un lugar a la vez disidente y crítico, esa es una de sus tretas.

Agencia niña

En este capítulo analicé tres ejemplos centrales, estudiando cada uno como parte del primer sobregiro disensual de memorias, desde una lectura ranceriana. A partir de cada propuesta representativa y artística, describí los consecutivos espacios de memorias

³⁷ Al respecto, es necesaria una nota que apunte que, en Argentina, la promoción y defensa del lenguaje inclusivo, no sexista y no binario, se enuncia principalmente desde la comunidad joven; el grosor de sus oponentes se encuentran entre los adultos.

aparecidas, política y estéticamente. El de Carri, ubicado en el futuro. El de Markovitch, en el pasado solitario. El de Alcoba, en el desafío de la concepción cronológica de la niñez. Cada giro disensual visibiliza voces-textos, antes ilegibles e inaudibles.

¿Cómo *contar* la memoria de niñez cuando la primera voz de niña fue relegada a la mudez? En cada narrativa feminista de niñez abordada, distintas hijas se vuelven los nuevos sujetos que enuncian sus memorias. Las pibas de la dictadura invaden y desafían antiguos discursos, y comienzan a contar sus versiones del pasado dictatorial. Estos cuentos, contados a partir de otros lenguajes, se suman a la cuenta al irrumpir en el escenario social, político y cultural, e impugnar un relato consensual del pasado. Cada cuento, en su dejar de ser ruido, es una voz de niña que habla con palabras cuyo significado sólo ellas pueden jugar a inventar. Cada uno de estos relatos de niña se corre de su lugar de infancia, de mudez. La voz de niña que los enuncia reclama dejar de ser tomada por un animal ruidoso y ser escuchada para enunciar su disenso en tanto sujetos políticos con agencia.

CAPÍTULO II

La maraña de la sociedad gris. Denuncias del silenciamiento y la inacción

Tomassoni, Enríquez, Arias

... la guerra en la que estamos metidos, aunque la ciudad esté llena de gente que no participa de ella y que en ciertos casos, incluso, parece ignorar que existe. Si solo aparentan ignorarlo, bueno, lo consiguen sorprendentemente bien.
Laura Alcoba, *La casa de los conejos*

El segundo sobregiro

Este capítulo va a abordar el segundo de los sobregiros disensuales: el que encabezan las hijas de mapadres que, durante la dictadura, no fueron ni militantes de izquierda ni represores; un sector de la sociedad—nada minoritario—en el que se atestiguaron distintos grados de silenciamiento, consentimiento y/o complicidad ante el accionar genocida. Este sector lo conformaba la gente que, en la terminología de la narradora de *La casa de los conejos*, ‘parecía ignorar’ o que ‘aparentaba ignorar’ el circuito de centros clandestinos de detención, tortura y exterminio que se localizaban, muchas veces, en los epicentros urbanos.

En *Poder y aparición: Los campos de concentración en Argentina*, Pilar Calveiro lleva a cabo un estudio de las correspondencias entre el circuito concentracionario y la sociedad argentina. Estas correspondencias constatan que los centros clandestinos no eran tan clandestinos como su nombre indicaba. En algunas ocasiones, se volvían un secreto a voces. Calveiro describe la utilidad del plan sistemático que decidía qué encubrir y qué exponer de la maquinaria genocida: “Es preciso mostrar una fracción de lo que permanece oculto para diseminar el terror, cuyo efecto inmediato es el silencio y la inmovilidad” (1998: 44). Mientras en la sociedad se diseminaban los secuestros—en los

que siempre había testigos—, y se intuía o se constataba el destino de la tortura y el asesinato de las personas *desaparecidas*, iba ganando terreno una sensación de terror generalizada de que cualquiera podía caer en esa infinita cacería de brujas donde toda actividad podía pasar a ser considerada subversiva—de aquí se desprende el argumento del *Nunca más* (Sábato, 9). La implementación del plan genocida de la dictadura dependía de esa respuesta de inacción social; el miedo servía como paralizador y silenciador de posibles voces disidentes.

Las narrativas feministas que incluyo en este capítulo son las de hijas que transcurrieron sus infancias inmersas en este nebuloso espacio de la sociedad que, de una u otra forma, miró hacia otro lado sin disentir frente a las acciones genocidas del Estado. Se trata de un sector intra-generacional todavía poco escuchado y estudiado, cuya singular experiencia articula nuevas vertientes de memorias que se esfuerzan por abandonar su condición de ruido ranceriano y sumarse a la discusión política y estética: estas niñas de la dictadura—que denuncian vertientes de la zona gris familiar y se posicionan políticamente—reclaman ser tenidas en cuenta como sujetos políticos una vez *privados* de voz. Aclaro que hago uso del matiz doble del término ‘privado’, en tanto relativo al ala de lo íntimo y personal, y en tanto prohibición y silenciamiento. Esa individual infancia-juventud silenciada es a la que resignifican estas pibas en sus narrativas.

En un giro escriturario, como intentando reescribir las tibiezas políticas y/o la inacción de sus progenitores, cada una de estas pibas de la posdictadura enuncia su *cuento* desde una mirada crítica que condena la parálisis social a la que podrían haber sido arrastradas. Analizaré los textos que se publican desde el año 2009 de Paula

Tomassoni, Mariana Enríquez y Lola Arias. Se trata de propuestas artísticas en forma de cuentos cortos y dos obras de teatro. “Réplica en escala” (2016) de Paula Tomassoni, aparece en la colección de *Golpes. Relatos y memorias de la dictadura*; “La hostería” (2016) de Mariana Enríquez, figura en su libro *Las cosas que perdimos en el fuego*; finalmente, incluyo la conexión clave entre los tres sobregiros disensuales de la memoria, las dos piezas teatrales de Lola Arias, *Mi vida después* (2009) y *Melancolía y manifestaciones* (2012).

Ni genio maligno, ni víctima indefensa

Para adentrarnos en este sector inmovilizado de la sociedad gris, es necesario realizar un recorrido histórico breve que de cuenta del consentimiento que fueron ganando los gobiernos militares a lo largo del siglo XX en Argentina. Desde 1930 hasta 1976, en Argentina, las Fuerzas Armadas—con el Ejército a la cabeza— fueron cobrando fama creciente y captando la autonomía necesaria para convertirse en un verdadero actor político independiente que representó, primero al proyecto de la oligarquía nacional, y que definió después sus intereses propios. En un panorama de fracasos constantes de los partidos políticos y sus intentos de implementar una propuesta hegemónica, la oleada de golpes militares del siglo pasado (1930, 1943, 1955, 1962, 1966 y 1976) fueron progresivamente no sólo bienvenidos, sino reclamados por un sector amplio de la sociedad—conformado, en línea general, por las clases medias—que exigía la acción de salvataje. ‘Que vuelvan los militares’ fue la frase gastada que expresó la preocupación de este sector ante la inestabilidad política; sector que, irónicamente, se autoidentificó como apolítico. Frente a un contexto de caos social, político y económico en el que la Triple A

(Alianza Anticomunista Argentina), brazo parapolicial de derecha del gobierno peronista, desplegaba la persecución indiscriminada, el asesinato y la desaparición de militantes de las organizaciones de izquierda; y mientras la guerrilla iniciaba sus acciones armadas con bombas, asesinatos y secuestros, la sociedad civil en el medio—que vivía los daños colaterales de esa violencia—clamaba la restauración de cualquier tipo de orden. Aquí se articula el discurso militar del último golpe, bajo la promesa de exterminar la subversión, y atribuyéndose la misión de rescatar a los ciudadanos liderando el reclamado Proceso de Reconstrucción Nacional.

Analizando los incómodos roces y alianzas establecidas entre las Fuerzas Armadas y grandes capas de la sociedad civil, Calveiro recurre a las palabras de dos de los presidentes de facto. El general Jorge Rafael Videla exponía la conexión en términos de: “una guerra que fue reclamada y aceptada como respuesta válida por la mayoría del pueblo argentino” (en Calveiro, 1998: 155). Mientras el general Benito Reynaldo Bignone declaraba:

Nunca un general se levantó una mañana y dijo: ‘vamos a descabezar a un gobierno’. Los golpes de Estado son otra cosa, son algo que viene de la sociedad, que va de ella hacia el Ejército, y éste nunca hizo más que responder a ese pedido. (Bignone en Calveiro, 1998: 10).

Calveiro corrige este razonamiento tramposo apuntando que los golpes de Estado más bien “vienen de la sociedad y van hacia ella; la sociedad no es el genio maligno que los gesta ni tampoco su víctima indefensa (...) Civiles y militares han sostenido en Argentina un poder autoritario, golpista y desaparecedor” (1998: 10). Sumándole el apoyo recibido por los sectores más conservadores de la Iglesia, surge la referencia a una dictadura militar-cívico-eclesiástica. El autoritarismo de Estado no se limitó a crear autoritarismo

social, sino que se volvió posible por su capacidad de potenciar un autoritarismo social que de antemano lo habilitó y sostuvo.

En *Poder y aparición...* Calveiro parte de la premisa necesaria de mirar los campos, no como una realidad tenebrosa y abyecta, sino como un reflejo que se retroalimenta de la sociedad en la que estos campos cobran forma. Si la sociedad estaba agotada ante el clima de violencia y desorden, el reclamo de orden aceptó sin cuestionamientos la implementación de la nueva modalidad represiva: la violencia general sería liquidada con una violencia mayor, organizada y administrada desde el poder mismo. El consenso social generalizado que tuvieron los militares al momento de tomar el poder por las armas, en 1976, estaba dado por la misión de extirpar la subversión. En este contexto, la naturalización de los secuestros que sucedían a plena luz del día—precisamente para que todo el mundo viera—sucedió casi de forma decantada. Allí funcionó el poder del discurso cotidiano del ‘algo habrán hecho’ que justificaba la causa del desaparecimiento y los métodos ilegales de castigo asumidos por el Estado. De aquí puede deducirse que toda la sociedad tuvo alguna cuota de responsabilidad frente al accionar genocida.

Si bien es central revisar el aspecto de responsabilidad social de un sector de la población que incitó, permitió y sostuvo la implementación del orden autoritario y sus políticas exterminadoras, esta responsabilidad no debe necesariamente y en todos los casos, traducirse en complicidad. Calveiro no señala a la sociedad como genio maligno gestor del plan macabro. La sociedad que, primero le dio piedra libre a la metodología concentracionaria y desaparecedora, también sufriría los efectos de dicha violencia en carne propia. Y no hablo solamente del hecho de haber perdido a seres queridos en manos

del poder, sino del clima del terror generalizado y obediencia debida que se instauró en la cotidianidad de la vida en los tiempos del golpe, donde cualquier tipo de expresión de la individualidad o la colectividad podía ser arbitrariamente calificada de subversiva, con los peligros que eso implicaba. La creencia generalizada, y no necesariamente justificada, era: ‘cualquiera puede caer’.³⁸ La sociedad se volvió la principal prisionera de un campo de concentración extendido.

Frente a la diseminación del terror, la reacción que describe Calveiro es la de la parálisis social que generaría una estricta sumisión a la omnipotencia del poder y sus mecanismos de vigilancia y castigo. Dicha sumisión incluía el ‘no ver’ y el ‘no saber’ como formas de autopreservación, cuando la verdad de los centros clandestinos y las gravísimas violaciones a los derechos humanos que allí acontecían estaba frente a los ojos de todos. “No obstante, una buena parte de la sociedad optó por no saber, no querer ver, apartarse de los sucesos, desapareciéndolos en un acto de voluntad” (Calveiro, 1998: 151). En este contexto, define no sólo un poder desaparecedor para describir las prácticas genocidas de los militares, sino una política desaparecedora que desapareció personas, a la vez que diseminó la responsabilidad de los crímenes entre todo el entramado social. (Calveiro, 1998: 151). A este entramado lo llamo la maraña de la sociedad gris; allí se dieron distintos grados y formas de consentimiento y/o complicidades.³⁹

³⁸ Frase que hace eco de las palabras de la mamá de Cecilia en *El premio*, “a cualquiera lo pueden encontrar”.

³⁹ Verónica Estay Stange hace referencia a la reciente polémica académica en torno al concepto de ‘zonas grises’ que fue conectado al argumento de los negacionistas. Puntualiza la escritora la importancia de enfatizar que, desde el plano judicial, “los estatutos de ‘víctima’ y ‘victimario’ son inalienables”, y es central que lo sigan siendo. Ubicando su contribución en el marco de la semiótica, desde allí propone abordar las problemáticas de los conceptos dicotómicos de ‘víctima’ y ‘victimario’, ‘héroe’ y ‘tirano’ en tanto “funciones narrativas”, proponiendo el concepto de *zonas paradójicas*. (Artículo inédito).

Las ‘zonas grises’ es el concepto que Primo Levi empleó—y Agamben retomó— para hablar de “la maraña de contactos humanos en el interior del Lager”, refiriéndose a los prisioneros judíos que resultaban útiles a los nazis integrando las *Sonderkommando* (Escuadras Especiales). Así como en el campo quienes fueron detenidos-desaparecidos sucumben en un espacio dudoso que se empeña en difuminar adrede las fronteras entre víctimas y victimarios, el groso de la sociedad quedó manchado por la maquinaria genocida y desaparecedora desplegada por el gobierno militar. Nadie permaneció intocable, aún aquellos que permanecieron sumisos ante el poder (paralizados por el terror, o resguardándose bajo la etiqueta de apolíticos). En su mirada evasiva residió, muchas veces, su consentimiento, su cuota de responsabilidad.

Resulta vital distinguir que la inmovilidad social—que implicó incapacidad de reacción y de oposición—ocurrió sólo en un sector de la sociedad y no en la totalidad de su entramado en el que circularon distintas fuerzas e identidades heterogéneas. Las acciones de sumisión completa al poder se vieron contrapuestas por otro tipo de actividades realizadas por entidades que demostraron distintos grados de resistencia y disenso. Y aquí figuraron los espacios culturales y los subterfugios de las expresiones artísticas para sortear la censura y denunciar el autoritarismo. Con respecto a la vertiente organizada de esta resistencia, es central referir al rol ejercido por las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, entre otras organizaciones de derechos humanos, que visibilizaron y denunciaron local e internacionalmente los crímenes de lesa humanidad perpetrados por el gobierno militar.

Si la sociedad no logra ubicarse del todo bajo la etiqueta del genio maligno, tampoco puede decirse que ésta fue una víctima indefensa. Resistir siempre fue una

opción, pero una opción de alto riesgo que no todo el mundo estaba dispuesto a correr. Más bien, sólo unas pocas se atrevieron a semejante acto de heroísmo, como lo demuestra la resistencia organizada encabezada por las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. El resto de las capas de la población transitaban distintos espacios de las zonas grises.

En algún punto ubicado entre la distancia que va desde los conceptos extremos del ‘genio maligno’ y la ‘víctima inocente’ se encuentra divagando los grises del sector social al que me aproximo en este capítulo. La represión estatal y su política desaparecedora funcionaron arraigadas a los actos cotidianos de este sector. Algunos de ellos, convenientemente, se autoproclamaron ‘apolíticos’ y se dejaron ‘rescatar’ por los ‘reorganizadores nacionales’ de bastones largos. Como distingue la voz de niña de *La casa de los conejos* que habla en el epígrafe de este capítulo, si sólo estaban pretendiendo, lo consiguieron demasiado bien.

Narrativas *privadas* de la niñez y juventud familiar

Estos nuevos *cuentos* se suman a aquello que Ana Forcinito definió como el campo de las *batallas de las memorias* y las disputas interpretativas sobre el sentido otorgado al pasado. Jelin abordó esta problemática en torno a la conformación de la memoria oficial consolidada en un relato histórico hegemónico, nunca inocente de intencionalidad desde el presente político que se enuncia y en el delineamiento de un correspondiente programa futuro. Diversos actores sociales entran en juego en esa definición del pasado, cada uno buscando “afirmar la legitimidad de <su> verdad” (Jelin, 2002: 40). En estas disputas de sentido, para Jelin el Estado cumple un rol central y, en el proceso de consolidación de una narrativa oficial, algunos de los relatos terminan

silenciando otros, convirtiéndose en hegemónicos. Como resultado de estas pugnas simbólicas, Jelin califica de *narrativas alternativas* a aquellas voces-relatos acallados por los ámbitos oficiales, que consiguen perpetuarse únicamente en el espacio íntimo familiar, encontrando allí refugio y lugar de resistencia y supervivencia (Jelin, 2002: 41). Son estas *narrativas privadas de la niñez y la juventud familiar* las que, en el contexto de esta investigación, marco como enunciatoras del segundo de los sobregiros disensuales de los sujetos de la posdictadura.

Lo que caracteriza a estas propuestas narrativas del segundo sobregiro disensual es el nuevo sujeto de enunciación—provenientes de las zonas grises sociales—que se suma a los discursos de memoria existentes, pero articulando fragmentos de una historia hasta entonces silenciada por otras voces enaltecidas por su categoría de ‘víctimas’ o ‘familiares’. Las voces de estas hijas articulan su cuento desde los márgenes. Sus familias no fueron protagonistas de la historia mayúscula—no fueron ni víctimas, ni victimarios; ni héroes, ni villanos. Este segundo sobregiro estético-representativo es disensual porque es enunciado por nuevas voces de memoria que proponen redistribuciones rancieranas de la palabra y el ruido. A su vez, este sobregiro extiende la desobediencia que caracterizó al primero. La desobediencia se materializa, una vez más, con respecto a las narrativas mapaternas. Las hijas que hablan en estos textos exponen y denuncian el lugar de inacción que eligieron sus familias. Sus *cuentos* escenifican una mirada crítica y desobediente.

Un antecedente de las voces de las zonas grises

El cuento de Tomassoni aparece publicado en el libro *Golpes. Relatos y memorias de la dictadura*, editado por Victoria Torres y Miguel Dalmaroni en marzo del 2016, en el marco de la conmemoración de los cuarenta años del golpe militar. Para el proyecto del

libro se convocó a escritores que hubieran sido niños durante los años de la dictadura, pero cuyos recuerdos no hablaran de una niñez épica o trágica. La intención fue rescatar ciertas vivencias ordinarias que parecían haber sido imposibles y que sucumbieron, por largo tiempo, bajo la sombra de otras experiencias mayúsculas, como lo fue la de ser hijo de desaparecidos. De allí nació el título que pluraliza el golpe. Los relatos compilados, en tanto memorias *privadas* de lo *privado*, entretejieron múltiples golpes, propagados por el gran golpe, que fueron sentidos en las rutinas de lo cotidiano, en el barrio, en la escuela. Haciendo eco de las *narrativas alternativas* de Jelin, estos relatos se aferran al espacio íntimo familiar, encontrando refugio y un lugar de supervivencia (Jelin, 2002: 41). En cierta forma, *Golpes* funciona como intento de propagar este segundo sobregiro estético ya que su convocatoria llama a las voces provenientes de las zonas grises de la sociedad. Éstas, articulándose, rompen un círculo de silenciamiento que podría haber desencadenado en un grado de complicidad con los crímenes perpetrados por el terrorismo de Estado.

I. Paula Tomassoni, la escala del golpe

Narrado en primera persona, “Réplica en escala” (2016), de Paula Tomassoni, recorta momentos de la infancia de una niña siguiendo la forma autobiográfica. Como el título indica, se trata de la repercusión que tres fechas de los años del golpe (1982, 1979, 1976) tuvieron en la esfera de lo personal. El texto se fragmenta en tres correspondientes secciones que funcionan como escenas de lo familiar, a simple vista triviales, recortadas de la historia mayúscula. Aunque la magnitud de los daños difiere, la réplica en escala se puede ver en paralelo con el subtítulo original de la novela de Alcoba, “Pequeña historia

argentina”. Los acontecimientos históricos de la represión y sus mecanismos de control coinciden, como en efecto dominó, con vivencias personales que quedan grabadas en la memoria de la voz adulta que recuerda (‘*conservo* en mi memoria algunas certezas’; ‘ni siquiera me había dado cuenta de que *me acuerdo*’) y que se limita a hacer algunas intervenciones, cediendo la mayor parte del espacio a la voz niña, contemporánea a los hechos relatados. Voy a analizar dos cuestiones: el disciplinamiento de los cuerpos niños y la irónica obsesión con la legalidad.

El disciplinamiento de los cuerpos niños

Sin demasiadas introducciones, excepto por el comentario que desliza al pasar la voz adulta que realiza el ejercicio de memoria, ingresamos al espacio de la protagonista, una nena que practica patín en un club de barrio. En esta atmosfera de lo cotidiano irrumpe un personaje disciplinario que replica en escala el orden y la obediencia del cuartel, la Señorita Mercedes⁴⁰: “usaba bastón; llevaba el pelo gris siempre tirante y sujeto en un rodete en la nuca (...) Nos causaba pavor.” (Tomassoni, 31). Esta viva imagen del rigor va de inspección al club para ‘torturar’ a las alumnas de patín demandando figuras artísticas imposibles. Sus pruebas se convierten en verdaderos martirios, y su juicio evaluador resulta una ofensa directa a la psique de las patinadoras: “Si la figura nos salía mal, si nos traicionaban los nervios o la suerte, no decía nada. El silencio era más doloroso que los gritos: era como si no existiéramos, como si no nos hubiera visto.” (Tomassoni, 31). En esta interesante lectura del silencio adulto que propone la narradora niña, la no-voz intencional de la Señorita Mercedes elige ignorar lo

⁴⁰ Este disciplinamiento de los cuerpos se ve en el capítulo I, en la escena en que la maestra de *El premio* castiga al grupo de estudiantes y lo incita a la delación.

que preferiría no haber visto. Magnificando la imagen, se encuentra el silencio perpetuado por la sociedad y su inmovilidad o falta de reacción—que optó por no ver y no decir.

Si se presenta primero a la Señorita Mercedes en una especie de instantánea en movimiento, es para prepararnos para la siguiente captura visual: el multitudinario desfile, en homenaje del aniversario de La Plata, al que asisten en formación las patinadoras de todos los clubes de la ciudad, cuyo recorrido sobre ruedas se clausura con un saludo ante la cúpula de los generales. En el evento cívico se ven implementadas las lógicas militares del adiestramiento de los cuerpos niños:

Para armar la formación, nos separaron. Las más altas oficiábamos de guía, entre grupo y grupo. En cada uno había quince chicas repartidas en tres filas de cinco. Si se miraba la formación desde el cielo, se veía una hilera de rectángulos y entre esos un puntito, que éramos las guías. Me encantó ser de las altas, ir en el medio, ser guía, ser puntito. (31-32)

La niñez del personaje figura permeada por un dispositivo mayor que vigila hasta la disposición de los cuerpos, en términos foucaultianos, a partir de un sistema de premios y castigos. Uno de los premios toma la forma del orgullo que le ocasiona a la niña ser líder ('puntito') de la formación. Durante la dictadura, la lógica del cuartel invadió la calle, controlando y ordenando espacios y cuerpos, todo en pos del "Proceso de Reorganización Nacional".

Pero no todos los cuerpos niños sucumbieron ante la omnipotencia de la vigilancia y el poder. Al igual que mencioné en la introducción de este capítulo la diversidad en las formas de resistencia presentadas por la sociedad adulta ante el accionar genocida de los militares, la misma gama de reacciones puede señalarse en la generación de niños. Antes de que el desfile comience, la niña puntito y su formación son sometidas

a una espera de horas antes de su turno de entrada. La espera, que multiplica las expectativas y el cansancio, también es monitoreada. Sólo por permiso se puede relajar la postura y tomar asiento. Las visitas de las madres también ocurren por permiso. Pero, a una de las compañeras del club—Eugenia, “la chica calladita” (Tomassoni, 33)—la visita la abuela. La narradora conocía a Eugenia, pero no eran amigas precisamente porque “era muy callada” (Tomassoni, 32). La pregunta que quiebra el clima es la que hace una de las patinadoras en voz baja: “¿No tiene mamá?” (Tomassoni, 34). Eugenia es la única que no acepta la oferta de renovar su maquillaje y, en consecuencia, es a quien se le nota más el cansancio cuando llega la hora del saludo al general Bignone. Eugenia es la única que no levanta el brazo:

Avanzamos, todas derechas, espaldas rectas, enfiladas. Al escuchar el grito que nos indicaba el saludo, levantamos la mano, mirando al frente. Nunca entendí bien adónde estaba el presidente. Con mi mano sobre el hombro de Laura, la miraba a Eugenia, que patinaba con sus dos brazos colgando a los costados del cuerpo. (Tomassoni, 34).

Esta escena, trivial en apariencia, tiene una potencia particular: dar testimonio de la resistencia. El terror no circunscribía su espacio al de los centros clandestinos de detención, tortura y exterminio; acontecía a los ojos del mundo en la nena de mamá desaparecida. Y es Eugenia quien resiste a escala. Renegar el maquillaje la prepara para el verdadero gesto de disidencia: renegar el saludo oficial mandatorio en símbolo de genuina y silenciosa protesta. Su par generacional, la voz-niña narradora, no logra dimensionar en el acto la heroicidad del gesto. Enceguecida por la maquinaria de disciplinamiento, trata de reprimir a su compañera desobediente: “Traté de que me escuchara. Que levantara el brazo (...) que yo era la guía y era el día del desfile y nada de nada tenía que salir mal.” (Tomassoni, 34). El autoritarismo estatal solo es posible por un

autoritarismo social que lo sostiene, y, en este caso, lo reproduce. Los cuerpos niños se vigilan entre ellos. Si, contemporáneamente la voz-niña no pudo comprender la proporción del gesto de la compañera, sí lo recupera la memoria en la que tal gesto quedó grabado. Una memoria que recuerda como de “arcadas”, según explica en algún momento la voz adulta. Arcadas que son los flujos narrativos surgidos ante la urgencia por romper con la zona gris familiar, y sumarse a la historia política mayúscula. Arcadas de la aversión que ocasiona descubrir que la familia propia sí dimensionaba la ausencia de una madre. Entendían, y callaban.

Irónica obsesión con la legalidad

Como el club de barrio, la televisión era otro de los ambientes cotidianos compartidos, muchas veces, en familia. Un programa televisivo hace de marco de la tercera sección del cuento titulada: “Mil nueve setenta y seis”. La familia decide hacer un paseo en un domingo aburrido de invierno, mientras el abuelo se queda en la casa capturado por el programa de Silvio Soldán—irónicamente llamado “Feliz Domingo para la juventud”.⁴¹ Ese domingo de la nena no va a ser ningún feliz domingo. La familia decide ir a una casa de juegos en el centro de la ciudad y al padre se lo ve perturbado frente a la decisión de dejar el auto estacionado en un sitio no permitido, temiendo recibir una multa: “Papá daba algunos pasos y se daba vuelta para mirar el auto, dudando. Se decía que lo que lo tranquilizaba era que había varios estacionados. Lo repetía como para

⁴¹ Fue una emisión popular de la televisión argentina: todos los domingos, grupos de estudiantes de la escuela secundaria participaban por un viaje de egresados a Bariloche. El abuelo de la narradora, como muchos otros, elegía a un equipo y lo seguía a través de la contienda que transcurría durante la tarde entera. Dato curioso: hasta el año 2012 un programa como éste siguió emitiéndose en Argentina los domingos, con otro nombre y otro presentador.

convencerse.” (Tomassoni, 38). Ya en el local de los juegos, mientras la familia se entretiene, el padre sigue distraído y meditando sobre su decisión de dejar el auto ‘mal estacionado’. Al no soportar más su propia inquietud, se marcha para estacionar bien el auto y no recibir una multa. En la calle, el papá queda en el medio de un tiroteo, pero no le sucede nada y vuelve ileso a reencontrarse con la madre y sus hijos: “caminó rápido hasta abrazarnos. No pasa nada, no pasa nada. Ya pasó todo. Nos tocaba las cabezas, las caras. Estamos todos bien, repetía, explicándonos.” (Tomassoni, 41). Cuando el caos se desata afuera, la narradora describe: “los movimientos de la gente que se iba enterando sin saber bien qué, de que algo sucedía, y los gritos y lamentos cuando finalmente sospechaban qué era lo que pasaba en el exterior (...)” (Tomassoni, 41). El cierre de la escena relata la vuelta a salvo a la casa, luego del encuentro con el exterior amenazante.

A lo largo de esta instantánea en movimiento, la voz-niña enfatiza la preocupación paterna frente a la legalidad de las acciones ciudadanas como automovilista. El padre no quiere estacionar en un lugar que no esté permitido y ganarse una multa. Pero, en ese lugar en el que está prohibido estacionar, hay muchos autos estacionados. Refugiándose en esa especie de anonimato de su pequeña infracción, el padre se entrega al acto de la marea temporariamente, hasta que no consigue lidiar más con el riesgo de una posible multa ya que, ¿qué reparo podría otorgarle la masa en tal circunstancia? Esta obsesión con la legalidad de las acciones automovilísticas se revela irónica al verla en el marco a escala en el que acontecían los secuestros y las desapariciones perpetuadas por las fuerzas del orden que, como ciudadano ejemplar, el padre de la narradora—como tantos otros que comprenden a tiempo lo que sucede en el exterior del recinto comercial—opta no cuestionar.

El final del relato resignifica el cuento entero. Allí se narra el regreso a la seguridad y al refugio del hogar: “Entonces dormimos, tranquilos, como que no éramos una familia que estaba destinada a desaparecer.” (Tomassoni, 46). Se trata del cierre de la última sección titulada, “Mil nueve setenta y seis”, el año del golpe. En la sección intermedia se había narrado un episodio de un encuentro accidental con los militares en un puesto de control, sus reflectores, sus armas, y el miedo que paraliza al padre y a la madre que hacen esconder a sus hijos en el piso del auto. La llegada a la casa se había narrado como una restitución de la seguridad individual, a pesar de que la narradora no hubiera podido conciliar el sueño esa noche: “Mamá pasó a taparnos a todos (...) Apagó la luz, y me quedé en mi cama, en mi casa, a salvo, abrazada a la bolsa tibia, sin poder dormir.” (Tomassoni, 37). Calveiro describía la utilidad de la diseminación del terror para garantizar la sumisión (1998: 45). En este caso, el terror inmoviliza a la madre, al padre y a sus hijos.

“Réplica en escala” se estructura de forma cronológica retrospectiva: de la escena más actual (1982), a la escena más antigua (1976). En este orden subyace, a mi entender, la crítica central del relato de Tomassoni. Se trata del regreso al hogar de una familia de las zonas grises que sufrió el sentimiento de paranoia ante la aparición de los represores, pero que también se sintió ‘víctima inocente’ en el medio de un ‘conflicto ajeno’. Estas zonas grises incluyeron una maraña de variaciones entre el ‘genio maligno’ y la ‘víctima indefensa’. Allí reside el gesto de esta hija que transgrede las narrativas mapaternas denunciando la inacción familiar y el silenciamiento, problematizando los grados de consentimiento. La familia dimensionó los alcances del golpe desde el principio (1976), los aceptó temerosa y silenciosamente, en una especie de instinto de auto-supervivencia.

A lo largo del cuento nos sumergimos en los escenarios cotidianos de la sociedad de los '70 (los clubes deportivos, la televisión, los desfiles cívico-militares). Estos espacios se ven invadidos por una sensación de miedo y control. El poder desaparecedor de los militares se replica en estos ambientes. La voz-niña relata tres instantáneas en movimiento, tres fragmentos de la infancia que resultaron una réplica en miniatura de una historia mayor, la del golpe. Estos recuerdos perduraron como *narrativas privadas de la niñez familiar*, como piezas que no encajaban del todo en el rompecabezas a escala real en el que acontecían las experiencias mayúsculas. Vivieron como memorias acalladas por su simpleza (Jelin, 2002: 40), y ése se vuelve su lugar de enunciación. Los diminutivos, la falta de pronombres al referirse a los mapadres, las repeticiones y las frases simples nos transportan a una modalidad de la experiencia de niñez. Aquello que las habría privado de visibilidad se convierte en la estrategia para poder re-articularse: la voz predominante del relato es la voz-niña que enuncia su lengua propia.

II. Mariana Enríquez, la memoria que brota del cuerpo

Con la excepción de la película de Carri, el eje temporal de la narración de los textos hasta aquí estudiados fue la última dictadura militar. En el caso de Enríquez, el punto de enunciación del relato pasa a ubicarse treinta años después, aproximadamente en el año 2006. El cuento de Enríquez explora los túneles temporales que entrelazan dos momentos de la historia: el presente y el pasado del golpe. La propuesta disensual reside en presentar una *memoria privada de la juventud familiar* sobre el pasado dictatorial que se no se adquiere en el pasado autobiográfico, sino a partir de un discurso social aprendido y transferido en la escuela. Este discurso aprehendido se manifiesta como

memoria corporal, se experimenta en carne propia, emerge del cuerpo de la voz feminista que *cuenta*. El sujeto de enunciación también es otro. Hasta aquí las voces feministas estudiadas elaboraban memorias propias, ya que la dictadura fue experimentada de primera mano. Se trataba de pibas que fueron niñas durante los oscuros años del terrorismo de Estado. Enríquez se ubica en esta generación posdictadura, nace en 1973 y transita los años de su educación primaria en los tiempos del golpe. En cambio, la protagonista de “La hostería” (2016), que tiene entre doce y trece años y nació en la década del ‘90, pertenece a otra generación que no vivió la dictadura ‘en carne propia’. Este salto generacional le permite a la escritora indagar en los mecanismos de transmisión generacional del trauma colectivo específicamente entre un sector de la sociedad que no lo heredó por narrativa familiar, sector que en general coincidió con las capas grises, ‘apolíticas’, de la sociedad. Al igual que la segunda generación a la que pertenece Enríquez, esta tercera generación problematiza la postura de conformismo y silenciamiento perpetuada por el núcleo familiar.

La narrativa feminista de juventud de Enríquez—un cuento del género fantástico—escenifica una herida en la memoria social. No hay un sujeto que cuente el pasado individual, es más bien el pasado traumático el que se cuela en la vida del sujeto narrativo, clamando ser contado. La memoria, en sus anacronismos y concediéndose “todas las discordancias posibles en el orden temporal” (Didi-Huberman, 62), no se vale de un tiempo lineal cronológico. Los anacronismos de la memoria humanizan al pasado, al mismo tiempo que aseguran su transmisión. “La hostería” es un cuento que arrasa con los tiempos del pasado, el recuerdo y la memoria. Siguiendo a Didi-Huberman, la superposición de tiempos y el montaje—ficcional—del relato posibilitan decantar al pasado

histórico de cualquier pretensión de objetividad, y, a través de esa pérdida, el pasado se humaniza y se vuelve cuento transmisible. En la experiencia que ficcionaliza Enríquez, la herida en la memoria resulta no sólo discursivamente transmisible, sino corporalmente transferible.

Las cadenas generacionales de la memoria

Hasta este punto de mi investigación, los sujetos de memoria emprendían la acción de narrar el pasado trabajando sobre recuerdos propios, se trataba de testigos y protagonistas. Dichos relatos partían de la certeza de que las memorias se circunscribían al espacio del cuerpo propio, le pertenecían a la narradora. Pero ¿tienen las memorias dueñas? ¿Se encuentran éstas encadenadas a un sujeto o pueden presentársele a otros? Al respecto, Marianne Hirsch aborda los mecanismos de transmisión generacional de la memoria en el marco de la segunda generación de sobrevivientes del Holocausto, proponiendo el concepto de *posmemoria*. Para Hirsch, “in certain extreme circumstances, memory *can* be transferred to those who were not actually there to live an event” (Hirsch, 3). Su estudio se enfoca en descendientes directos de víctimas de eventos traumáticos, y parte de su recorrido autobiográfico: su niñez estuvo marcada por los *raccontos* familiares de un pasado traumático no vivido [“These moments from their past were the stuff of dreams and nighttime fears for, as a child, it was at night (...) that I imagined myself into the lives they were passing down to me (...)” (Hirsch, 4)]. Según Hirsch, la posmemoria, en tanto estructura generacional, se transmite adoptando diversas formas de mediación, el lenguaje y el arte entre ellas. Con respecto a estos mecanismos generacionales de transmisión, propongo abordar el cuento de Enríquez a partir de las tres

siguientes preguntas: ¿Es posible salirse de la zona gris familiar y adoptar una postura disensual definida? ¿Puede la memoria del trauma transferirse cuando no hay desaparecidos entre los antepasados directos? Y, en tal caso, ¿se vuelve la memoria una narrativa social, ya no familiar?

La grieta temporal de la memoria

Narrado en tercera persona y adoptando la perspectiva de la protagonista, “La hostería” cuenta la historia de Florencia, una adolescente que vive en la capital de La Rioja, una provincia del norte argentino. La acción transcurre en Sanagasta, un pueblo alejado de la capital, donde la familia tiene una ‘casa de fin de semana’. El inicio de la acción lo marca el viaje en auto, desde la capital hacia el pueblo, junto con la madre y la hermana mayor. Allí, Florencia se ve cautivada por el paisaje de las sierras, y describe “la Pollera de la Gitana, esa parte del cerro que parecía la marca de una catarata de sangre ya seca” (Enríquez, 36). Esta descripción geográfica funciona como antecedente de la grieta temporal en la que caerá la protagonista junto a su mejor amiga y primer amor, Rocío. Las heridas de la memoria social figuran grabadas en el espacio natural. En esas sierras, en el pasado, se derramó sangre.

La brecha temporal es la que habilita la transferencia de la memoria de la dictadura. El suceso se enmarca en el plan de Rocío, que quiere vengarse de la dueña de la única hostería del pueblo, Helena, por haber echado del puesto de trabajo a su padre, Mario, el guía de turismo. Había rumores de una relación amorosa entre Mario y Helena, pero Rocío hace oído sordo de los mismos. La versión que ella le cuenta a Florencia es que Helena se había enterado de que el padre ‘hablaba demás’ en los recorridos guiados,

ofreciendo información sensitiva que podía comprometer el negocio: les contaba a los turistas que, en el lugar, antes de volverse hotel, había funcionado una escuela de policía hacía treinta años. Rocío le explica a su amiga: “[Helena] no quiere que los turistas piensen mal, dice mi papá, porque fue escuela de policía en la dictadura, ¿te acordás de que lo estudiamos en el colegio?” (39). Las amigas hacen una alusión al pasar a la última dictadura militar, y apuntan que lo que saben sobre ese acontecimiento histórico lo aprendieron juntas, en la escuela. No hay memoria del pasado traumático legado por una narrativa familiar, sino por un discurso social transferido en la escuela. Siguen las adolescentes: “¿Qué, mataron gente ahí? / Mi papá dice que no (...) que ahí fue escuela de policía nomás” (39). El papá de Rocío presenta a la hija una versión rosada—hasta negacionista—de los hechos, ya que, en la dictadura, muchas de las instituciones dependientes de la policía funcionaron como centros clandestinos de detención, tortura y exterminio. Si se aprendió sobre la dictadura y los desaparecidos en la escuela es porque de eso no se hablaba en las casas de ambas adolescentes. Sin embargo, la política no suele estar ausente en las mesas familiares argentinas. La dictadura, ya sea para condenar a los militares o a los militantes, suele ser un tema recurrente. No hablar de ello en casa es signo de que esas casas las habitan familias de la clase media que se identifican como apolíticas (irónicamente, se narra al pasar que el padre de Florencia se encuentra en campaña electoral para concejal de la provincia).

El plan de venganza de Rocío consiste en una mochila llena de chorizos, destinados a descomponerse lentamente, escondidos dentro de los colchones de las habitaciones de la hostería de Helena. Las dos chicas llevan a cabo la venganza por la noche, colándose entre los pasillos de la ex escuela de policía, que mucho se parecían a

los de un cuartel. Pero algo termina delatándolas: sus propios gritos de terror. A partir de un ruido “repentino e imposible” (Enríquez, 44), las dos chicas ingresan al quiebre temporal. Lo que sucede durante los siguientes cinco minutos, sólo ellas lo podrán recordar. Escuchan motores a máximo volumen, son alumbradas por faros incandescentes, sienten corridas, golpes metálicos contra las persianas, vidrios rotos y muchos gritos de hombre. Las amigas se abrazan y gritan, hasta que a Florencia el miedo no la deja respirar, y se hace pis. Entonces irrumpen en la habitación Helena y una empleada nocturna, después de haberlas “escuchado gritar como si las estuvieran matando” (Enríquez, 45). Las mujeres adultas, a pesar de ser testigos del shock de las chicas, no creen lo que Rocío intenta explicar. Helena piensa que las amigas intentan engañarla con una historia de fantasmas para arruinar el negocio, igual que había intentado arruinarla Mario. Tampoco sus propias familias les creen. ‘Fue todo cierto’, se dicen las amigas al separarse.

Cuando Hirsch describe el trauma y la posmemoria, alude a un tipo de memoria corporal que cobra forma en el espacio del individuo. Hirsch afirma que la memoria puede, en efecto, ser transmitida a quienes no vivieron un evento. Pero entre el primer sujeto de memoria y aquel que adquiere la posmemoria habría una crucial distinción:

For survivor of trauma, the gap between generations is the breach between a memory located in the body and the mediated knowledge of those who were born after (...) The wound inflicted on the skin can be read as a sign of trauma's incommunicability, (...) [a figure of the] unbridgeable gap between survivors and their descendants. (80).

En principio, el trauma infringido en la piel no podría transferirse completamente a la siguiente generación. Sin embargo, Hirsch señala una concesión para el ámbito del arte donde la brecha imposible podría ser sorteada y la transmisión acontecer de modo tan

profundo y efectivo “(...) as to seem to constitute memories in their own right” (5). Dicha performance estética, basada en la proyección y la identificación, habilitaría la transmisión de la memoria corporal del trauma. La imaginación—en tanto ficción—juega un rol central para Hirsch ya que funciona como mediadora de la experiencia no vivida de primera mano, permitiendo dimensionarla al pasarla por la piel propia en un acto de reencarnación.

Alison Landsberg, estudiando los medios de comunicación masiva, también acuña un concepto central para esta discusión, el de la *memoria prostética* que funciona como forma de transmisión generacional que se materializa en una extensión artificial adosada al cuerpo, al estilo de una prótesis. La memoria prostética “(...) emerges at the interface between a person and a historical narrative about the past” (2). Dicha persona no se limita a adquirir la narrativa histórica del pasado histórico que no vivió, sino que la incorpora en un nivel más profundo. La narrativa se adhiere al cuerpo propio. En este caso, la transmisión no se limita a experiencias del trauma acontecidas en el plano familiar, se habla aquí del trauma colectivo y la posibilidad de su repercusión en la sociedad.

Las chicas de “La hostería” aprendieron la narrativa histórica de la dictadura en la escuela. Ese aprendizaje se materializa al sospechar que algo de lo aprendieron sobre esa época podría haber acontecido en un lugar por ellas muchas veces transitado, la hostería de Helena. La proximidad y familiaridad con el sitio de los hechos acorta la distancia emocional con la que las amigas reciben la lección de la dictadura. El clima ficcional de cuento de terror es habilitado por el deseo de venganza de Rocío y el plan de irrumpir en el lugar por la noche. Los pasillos ya no se perciben como lugares familiares, desde que se sabe que allí mismo podrían haber matado gente. Los pasillos también funcionan como

el pasadizo temporal, el portal de ingreso hacia el pasado. Finalmente, la grieta temporal es la que habilita la transferencia y adopción corporal de la memoria: los gritos de terror de los campos de concentración se escuchan treinta años después. La pregunta crítica que deja sobrevolando el cuento es: ¿cómo otros no fueron capaces de escuchar los gritos? Y, ¿cómo son capaces de seguir desoyéndolos?

La narrativa histórica transmitida en la escuela se transforma, en el cuento, en una memoria corporal que experimenta el sujeto, al estilo de las que describen Hirsch y Landsberg. De vuelta en su casa, Florencia, por miedo a que los hombres que corrían volvieran a buscarla, “decidió que nunca más iba a apagar el velador” (Enriquez, 46). Esta narrativa de juventud escenifica una herida en la memoria colectiva. No se trata del sujeto que regresa al pasado individual y lo resignifica desde el presente de la enunciación. La posmemoria humaniza y corporeiza ese pasado, volviéndolo uno transmisible.

Al respecto de estas narrativas de transmisiones del trauma colectivo, Nelly Richard aborda la memoria desde las teorías del resto. Desde allí analiza funciones de repliegues de componentes *residuales*; del *sedimento* que se resignifica en el momento en que la memoria irrumpe con la fuerza explosiva del *acontecimiento* (Richard, 2000: 171). En estas brechas anacrónicas, la literatura de terror de Enríquez—en tanto mancha temática generacional (Drucaroff, 34)—quiebra “los automatismos perceptivos que construyen la pasividad y la indiferencia frente al recuerdo.” (Richard, 2000: 172). El *acontecimiento* literario funciona como un poderoso mecanismo transgeneracional de transmisión de la memoria.

III. Lola Arias y las memorias intra-generacionales de *Mi vida después*

Lola Arias marca un punto de inflexión en mi tesis. Su proyecto teatral funciona como conector de los tres capítulos de esta disertación, por lo que lo ubico justamente en el medio. *Mi vida después* se estrena en el año 2009 y contiene, de alguna forma, los sujetos enunciadorees que encaran cada uno de los tres sobregiros disensuales de la memoria: hijos de militantes y/o desaparecidos, hijos de familias de las zonas grises, e hijos de genocidas. Arias explica en el prólogo de la edición en formato libro donde aparece su trilogía teatral [*Mi vida después*, *El año en que nací*, *Melancolía y manifestaciones* (2016)] que no quería mostrarle al público otra historia más de la dictadura contada por hijos de militantes de izquierda. Su intención era evitar la repetición de los discursos monumentales del pasado. Y así define su movimiento precursor para retratar la generación de hijos de los ‘70—su propia generación—: “(...) elegí un grupo de seis actores cuyos padres y madres representaban figuras arquetípicas de la época [los ‘70]: el exiliado, el militante muerto en combate, el apolítico, el cura, el desaparecido, el policía encubierto” (Arias, 10). Se trata de sectores sociales típicamente enfrentados, sin embargo, estos hijos se ponen de acuerdo en cómo contar la historia sin por ello dejar ninguna cabida a un discurso de la reconciliación. La intención de retratar las historias de pibes que nacen entre los años 1972 y 1983 remarca la necesidad de contar la historia del golpe—que los caracteriza como generación—según estos protagonistas lo vivieron. Una historia marcada tanto por la nube del período dictatorial, como por los relatos mapateros. Todo entremezclado de un clima fantástico, desligado de la lógica del logos adulto, que sobrevuela la época de la niñez.

Arias articula su propuesta artística exponiendo el lugar desde el que se enuncia y como respondiendo a quienes la entrevistaban por su propio pedigrí: “¿*Quién o qué te da derecho a hablar de este tema?* (...) Era como si solo ‘los hijos de’—los militantes, los desaparecidos, etc.— estuvieran autorizados a hablar sobre la dictadura.” (Arias, 15). Denunciando la pertenencia y pertinencia de estas historias generacionales—marcadas todas por la dictadura—se enfatiza la ruptura con respecto a la generación antecedente y cobra forma una propuesta de memoria disensual, sin ataduras a las narrativas monumento.

El debate en torno a la pertenencia y la pertinencia de estas voces recuerda a *Los rubios*. Hacia el final del film, la actriz que representa a Albertina Carri camina por lo que una vez fue el centro clandestino en el que estuvieron secuestrados los Carri, mientras la voz en *off* cuenta: “La generación de mis padres, los que sobrevivieron a una época terrible, reclaman ser protagonistas de una historia que no les pertenece” (Carri, 1:10’). De lo que se habla es de la abstención del INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) a auspiciar el proyecto, argumentando el requisito de un “mayor rigor documental” en el tratamiento de los testimonios de los compañeros de militancia de los mapadres de la protagonista. Carri reacciona contra esta exigencia que niega la pertinencia y la pertenencia de la historia que quiere contar, la suya.⁴²

A partir del formato del *biodrama* y el teatro documental, Arias potencia este desafío de pertenencia y pertinencia de las historias de su generación. El movimiento es de desobediencia hacia la generación mapaterna que se desplaza del centro de la

⁴² Se puede ver en paralelo *Melancolía y manifestaciones*, donde Arias mira como hija la historia de la generación anterior, que toma cuerpo en su madre. Al presenciar la pieza teatral, la madre de Arias comenta: “esa [no soy yo, esa] es la madre de mi hija” (Arias, 17). Amado reflexiona sobre este diálogo intergeneracional de autoconstrucción, desde la distancia diferencial (Amado, 165).

narrativa. En escena, actuarán sus vidas propias, sus memorias, les pibes protagonistas de las historias. En *Mi vida después* no hay sitio, ni siquiera marginal, para testimonios de héroes o protagonistas del evento histórico. En el teatro, cada actor y actriz conserva a su nombre propio y se vuelve como un doble de riesgo de los momentos más difíciles de las historias de sus mapadres.

Arias, desafía las narrativas monumento y también se aleja del homenaje del discurso de la narrativa ADN. En *Mi vida después* la acción no pasa por la simple imitación o la consagración del legado, sino por la reformulación del pasado familiar e histórico, por la enunciación en primera persona donde “el hijo empieza a escribir la historia de los padres” (Arias, 10) y se esfuerza por no sucumbir ante el peso de la herencia simbolizado en las pilas de ropa de los ’70 que caen y se lanzan como hilo conductor durante toda la obra. El título mismo apunta hacia el tiempo futuro, y, precisamente en el final, es un hijo de la siguiente–tercera–generación el último en abandonar la escena, que queda llena de ropa desparramada. En este sentido, explica Mariana Eva Pérez:

(...) Arias’s piece is rather about what the performers do and have done with the legacy of the past, than about ‘overwhelming inherited memories’ (Hirsch 2008: 107), postmemory does not seem to be the most appropriate theoretical frame in which to examine it. (Pérez, 10).

Indicando la referencia directa del título de Arias, Pérez remarca el tema de *Mi vida después*: más que preocuparse por la carga de las memorias heredadas (en lo que Marianne Hirsch enfatiza al desarrollar el concepto de *posmemoria*), la obra trata sobre lo que los actores han hecho y continúan haciendo con el legado del pasado.

El proyecto teatral de Arias irrumpe como segundo sobregiro disensual crucial que posibilita una nueva reconfiguración de las memorias, y un diálogo no sólo

intergeneracional, sino también intra-generacional. Les pibes de la dictadura se miran entre sí para contar y contarse su historia, sabiendo que sus legados provienen de ámbitos históricamente enfrentados. En los siguientes apartados voy a indagar dos cuestiones al respecto de *Mi vida después*: las ropas como mediadoras del juego infantil de vestirse como las figuras mapaterales, y el trabajo de las voces hilvanadas y superpuestas. Luego, incluyo una reflexión sobre *Melancolía y Manifestaciones* en sus conexiones y distancias con uno de los sujetos narrativos de *Mi vida después*, Pablo.

Jugar con la ropa de los '70

Desde el comienzo y a lo largo de *Mi vida después*, al escenario caen ropas de los '70 que los actores y actrices revuelven, se prueban y revolean. La ropa del pasado es el hilo conductor de la obra que puede verse en paralelo a los playmobils que se movían como personajes en momentos claves de *Los rubios*. Las ropas tienen un doble símbolo: por un lado, traen a escena el peso del pasado y materializan ausencias; por otro, aluden al lenguaje lúdico de la niñez.

Al respecto del lenguaje lúdico, el prólogo del libro que incluye la trilogía se abre con una doble imagen del juego. La primera es una mención de las muñecas rusas y su “juego de madres infinitas” (Arias, 9) ya que, como en un efecto de encastre, las tres obras estaban contenidas una dentro de otra, nacidas de la misma idea-madre.⁴³ Y esta idea-madre nace del juego infantil de representar a las figuras progenitoras vistiendo sus ropas—segunda invocación lúdica.

⁴³ Los sobregiros disensuales de memorias pueden verse funcionando en un juego de encastre similar.

La primera escena de la obra también se inaugura con la ropa. En la acotación se lee: “Cae ropa del techo sobre el escenario vacío. Entre las prendas, cae también Liza y queda cubierta por la montaña de ropa. Se levanta, saca un jean del montón y camina hacia adelante (...)” (Arias, 21). La descripción no puede ser más clara. La primera actriz en escena, Liza Casullo (hija de una pareja de militantes intelectuales montoneros exiliados en México) se ve aplastada por el peso de la generación pasada, y decide librarse de la magnitud de éste y caminar hacia su futuro. Sin embargo, en su movimiento, no reniega del recorrido personal, más bien intenta apropiárselo en un código que le sea propio. Liza selecciona una prenda de ropa y se la adhiere a la suya: “Cuando tenía siete años me ponía la ropa de mi madre y andaba por mi casa pisándome el vestido como una reina en miniatura. Veinte años después, encuentro un pantalón Lee de los setenta de mi madre (...) y empiezo a caminar hacia el pasado” (Arias, 21). Liza rescata el lenguaje lúdico de su niñez donde representaba a su madre en una versión a escala. Este código funciona como disparador, en el presente del escenario, para contar su narrativa privada de la niñez familiar, estrechamente conectada con acontecimientos monumentales de la historia del país.

Liza sigue jugando a vestirse de reina en miniatura en otra escena. Esta vez la visten con ropas de conductora de televisión mientras ella cuenta que su madre tenía dos caras: la de chica linda del noticiero, y la de militante montonera. La hija decide jugar a habitar la piel de la madre y probar cómo se sentía dar noticias que habían pasado por la censura. Mientras Liza intenta leer una serie incoherente de noticias (el establecimiento de la pena de muerte, la reapertura de espectáculos familiares, las expediciones espaciales, las clausuras de diarios, una pelea de boxeo, el estallido de bombas, los

secuestros, etc.) le empiezan a caer lluvias de ropas que se acumulan en una montaña que la termina tapando por completo. Es uno de los momentos cargados de humor—ese componente central de la obra que se diluye en el texto escrito—donde la risa tiene una función catártica y va de la mano del lenguaje lúdico de la niñez.

En la siguiente escena, junto con Liza, todos los personajes en escena van a probar el juego de encarnar a sus padres a través de la ropa o los uniformes que usaban (sotanas, mamelucos, trajes). Vestidos como sus antepasados, tres actores reconstruyen coralmente un día de las vidas inconexas—incluso enfrentadas—de sus padres (un cura, un desaparecido y un apolítico), y las hacen dialogar en el espacio ficcional.

La ropa vuelve a tener un rol protagónico en la escena en que Liza habla de los distintos libros que escribió su padre y se los reparte al elenco. Mientras lee su fragmento preferido sobre una descabellada revolución futura, el resto de los personajes inicia un juego de guerra donde los proyectiles se arman con las pilas de ropa que casi siempre ocupan el fondo de la escena. El foco de ataque termina siendo Liza que, una vez más, tiene que gritar para que se la escuche desde abajo de una montaña de ropa que la cubre. Después, se suma ella misma a la zona de fuego y se convierte en atacante.

Desde este punto hasta que cae el telón, la ropa ya no abandona el decorado de la escena y cumple una función protagónica. En la escena siguiente, los personajes enuncian fragmentos de sus vidas en el marco temporal que va desde el final de la dictadura, hasta el tiempo presente. Desde un entrepiso, cada uno grita su línea por un megáfono y salta a la montaña de ropa. Abajo, los misiles no se detienen. Las revoleadas de los hijos van impresas de un gesto que mezcla la rebeldía y el enojo.

En la escena final, la ropa es usada para recrear varios cuerpos sin volumen sobre sillas dispuestas en el centro del escenario. Las siluetas vaciadas recrean posiciones corporales, a una de ella se la coloca cruzando las piernas. Los personajes corren y se resbalan entre las ropas desparramadas, siguen revoleando prendas, se ponen algunas y acomodan otras sobre las sillas. Uno a uno, van abandonando la escena. Liza, se lleva consigo el *jean* de su madre. La obra concluye sin personajes, con la ropa por todos lados, y los cuerpos vacíos en las sillas.

En *Mi vida después*, la ropa de los '70 funciona como hilo conector de la acción y también como vínculo entre el pasado y el tiempo de enunciación de los sujetos que elaboran sus narrativas de memorias. La ropa da materialidad a esas memorias, la ropa es lo que queda cuando el cuerpo falta. Si la ropa tiende puentes entre dos temporalidades, también hace interceptar dos lenguajes, el de la adultez y el de la niñez. La ropa es la memoria del juego infantil y habilita el tono de humor que envuelve a la obra. Es a partir de ese tono que se expresa el gesto de discordia—que se da en mayor o en menor grado entre los personajes—para con la generación mapaterna.

Voces corales y melódicas

A lo largo de la obra hay un trabajo delicado en la presentación de las voces que narran las memorias privadas de la niñez familiar. Esto resulta un elemento intraducible al texto del libro, se comunica exclusivamente en la representación teatral. Las voces de los personajes figuran muchas veces, no sólo entrelazadas, sino superpuestas, como si la urgencia por contar fuera tal que no se puede sentar a esperar el turno para hablar. Las líneas de los personajes suelen ser cortas y precisas, y el final de la frase de un hijo

coincide con el comienzo de la frase de otro, desafiando la capacidad de escucha de los espectadores.

Como mencioné en el caso de Liza, su voz se ve interferida y dificultada por las ropas que la atacan y van cubriendo. Pero, en la mayoría de las escenas, la voz no se ve interpelada por el pasado que simboliza la ropa, sino que se la presenta en un flujo constante y dialogando con las voces del presente: las de otros hijos y hermanes generacionales. Para justificar este argumento, propongo analizar dos escenas. Una de la mitad de la obra y la escena final, que es una especie de reescritura de la escena del medio.

Escena 1, concierto de melódicas: en, aproximadamente, el medio de la obra, todos los personajes se sientan intercalados en una hilera de sillas dispuestas en el centro del escenario, cada uno ensimismado y sin prestar atención a los otros. Uno a la vez, cada hijo comienza a narrar un sueño conflictivo con su padre, pero las voces se van superponiendo de modo *in crescendo* hasta que no se puede distinguir bien qué están diciendo. Un cuarto repleto de bebés de distintos colores, un campo con pasto de billetes, una ciudad extranjera, un remolino en el mar, un salto imposible en un circo, un viaje de visita a dios en tortuga voladora. Cada sueño igual en grandilocuencia y en el simbolismo con la vida de los personajes. Cuando todos los sueños finalizan casi a la vez con un ‘y ahí me despierto’, uno de los personajes saca una caja llena de melódicas que se van distribuyendo, imitando esa dinámica escolar del profesor que pasa a un solo alumno un pilón grande de hojas destinadas a ir repartiéndose, mano a mano, hasta alcanzar al grupo (una vez más el lenguaje de la niñez). Comienza entonces un concierto de melódicas que suenan primero a coro, luego individualmente, en clave de pregunta y respuesta y como

pasándose la posta. Ahora los personajes se reconocen acompañados, ya no hay poses de indiferencia y ensimismamiento. Los actores y actrices vueltos instrumentistas, se miran entre ellos, se escuchan, se dan permiso, ya no pisan sus melodías, sino que las hilvanan. El peso de cada melódica es el mismo, pero el verdadero ritmo lo adquieren cuando suenan en conjunto y no de forma aislada. En definitiva, todas las historias que los personajes narran son igual de pertinentes—no hay pedigrís sobrevaluados—y cobran fuerza desde la enunciación colectiva.

El flujo constante de las voces que se superponen y terminan armando una melodía va de la mano de los cuerpos prestados por los actores y actrices que ayudan a representar la historia personal. En *Mi vida después* los personajes hacen de ellos mismos, de mapadres propios y ajenos, y de cualquier persona que sea necesaria incluir en la reconstrucción de la memoria a narrar. En estos entrecruzamientos de vidas e historias, surgen momentos provocadores como cuando el hijo de un padre desaparecido (Mariano Speratti) representa a un padre genocida (el padre de Vanina Falco). Al mismo tiempo, no hay un personaje más protagónico que otro. La horizontalidad entre los actores y actrices apunta a la pertinencia—y urgencia—de todas las historias contadas. Este constante entramado de voces desencadena en la conformación de una melodía compuesta colectivamente, a partir de las melódicas.

Escena 2, amplificando los sueños: en el final, Liza toca la guitarra eléctrica y Vanina (hija de un policía de inteligencia que se apropió un bebé) repite palabras que ya se escucharon en boca de otros personajes. Se trata de los sueños contados en la escena intermedia. Su voz, amplificada desde un megáfono, va hilvanando los espejismos nocturnos de cada hijo con su padre, entremezclando las fantasías de todos los personajes

en una sola línea narrativa. La música, y Vanina a la vez, va acelerando el ritmo y el volumen. El relato de Vanina se hace más difícil de distinguir tapado por los acordes de la guitarra y una batería, hasta que se desata en un grito de ira que acompaña el movimiento desenfrenado del resto de los personajes que lanzan prendas de los '70 y juegan con ellas, mientras el más chico del elenco (Moreno, el hijo de Mariano, que tiene la misma edad que Mariano tenía cuando desapareció su padre) corre por toda la escena.

Si la escena 1 termina con una imagen parsimoniosa del entrelazamiento de las narrativas de hijos de sectores disímiles y enfrentados de la sociedad de los '70, la escena final pone en entredicho la convivencia pacífica y sintética de las voces. Vanina pronuncia los sueños de todos los personajes a la vez, pero no los convierte en una narrativa consensual, unívoca. Amplificándolos con el megáfono, los distorsiona. Más bien, su voz corporeiza las tensiones que implica la suma de estas voces y su intención—guerra-declarada de provocar disenso. De allí que la voz se vuelva grito, como un estallido del lenguaje disponible y un reclamo que denuncia la incomodidad ante lo ya dicho y la búsqueda de nuevos recursos para conferir sus historias. El lenguaje del juego de la infancia y su desobediencia natural hace estallar el código lingüístico.

Lola y/o Pablo

Después de estrenar *Mi vida después*, Arias se encuentra como atrapada en la encrucijada de dar respuesta a la pregunta sobre el pedigrí para hablar de la época de la dictadura y decide probar el experimento de su obra con ella misma, ya que la suya también podría ser una historia generacional. Así nace *Melancolía* y manifestaciones, estrenada en el 2012. En *Mi vida después*, Arias había incluido la narrativa de Pablo

Lugones, un hijo proveniente del sector gris de la sociedad cuya familia no se interesaba por la política. Con este personaje, Arias hace el primer movimiento que habilita lo que, en el marco de mi investigación, identifico como el segundo de los sobregiros disensuales de la memoria. Arias no quiere volver a contar la historia de los hijos de militantes de los setenta, o no quiere contarla como ya fue contada. Su jugada abre la escena a personajes antes privados de voz en las batallas de las memorias. Arias inaugura un diálogo intra-generacional inédito, que, como ya expuse, no resulta uno reconciliador. Las voces que se suman no se acomodan y ajustan al diálogo de memoria como las piezas faltantes de un rompecabezas, más bien irrumpen—desde su doble lugar de pertinencia y pertenencia—para seguir desarmando discursos y causando disenso. Seguido, voy a hacer un comentario sobre la narrativa de Pablo en *Mi vida después*, y como ésta se relaciona, desde un lugar diferencial, con la narrativa de Lola en *Melancolía y manifestaciones*.

Pablo Lugones es el hijo de un matrimonio de trabajadores del Banco Municipal de La Plata. El hijo presenta a sus mapadres como completamente desinteresados por la política. En la escena en que tres de los hijos juegan a meterse en la piel de sus padres, a través de su ropa, para reconstruir la rutina de un día de sus vidas, Pablo encarna a su padre apolítico: “1 pm. Terminó el informe y bajó al comedor del banco. Mis compañeros organizan una asamblea y yo me quedo pensando en la casa que me quiero construir.” (Arias, 40). La pintura no puede ser más transparente. En sólo dos líneas, el personaje de Pablo marca la distancia irreconciliable entre dos proyectos opuestos de vida: aquel de quienes buscaban la realización personal—y familiar—simbolizada en la adquisición de un inmueble, y el proyecto izquierdista de los militantes dispuestos a sacrificar su vida—y la de sus familias—en pos de la victoria de la revolución popular. Pablo sabe que, en los ’70,

la política la habían jugado otros más arriesgados, mientras su madre y su padre iban impertérritos a cumplir la jornada laboral al banco.

Pablo incluye un epílogo personal a la escena donde reconstruye un día rutinario de la vida de su padre. Allí narra lo que su padre le contó sobre los tiempos del golpe, cuando un militar que intervino el banco donde trabajaba le señala que usar barba es cosa de terrorista y que, si quería conservar su puesto, iba a tener que afeitarse: “La mañana siguiente mi padre se levantó, se miró un largo rato frente al espejo y se cortó la barba.” (Arias, 41). Este epílogo no incluye cuota de humor. El tono en que el hijo narra la anécdota es más bien uno de decepción ante la decisión del padre de acatar la orden militar, callar, obedecer, ajustarse y seguir mirando hacia un costado para sostener la existencia individual.

Hacia el final de la obra, el hijo de la zona gris se esfuerza por reescribir las tibiezas políticas familiares. Pablo ya había reproducido su árbol genealógico en una escena cargada de humor, hacia el comienzo de la obra. En esa ocasión, había concluido: “Mi rama de los Lugones es la de los hombres invisibles: ni héroes, ni ricos, ni revolucionarios, ni suicidas, ni nada” (Arias, 31). Pablo siente una atracción por otra rama de los Lugones, una a la que le sobra adrenalina. Es tal el deseo de acabar con la monotonía y quebrantar la zona gris, que, al imaginar su muerte en la anteúltima escena de la obra, elegirá morir de forma grandilocuente: “Yo me muero el 3 de octubre de 2030, ahorcado en un ombú como un gaucho melancólico” (Arias, 64). Su muerte reescribe la imperturbable zona gris en la que vivieron sus antepasados, sin animarse a tomar partido y asumirse como seres políticos, aún desde sus propias tibiezas.

La narrativa de Pablo es el paso inicial para la articulación de otras historias como las de él: las de otros pibes de la dictadura cuyos mapadres en los '70 no fueron ni héroes ni traidores, ni revolucionarios ni represores. Leídas en conjunto, como propongo en este capítulo, estas memorias consolidan un segundo sobregiro disensual de la memoria, enunciado por quienes fueron pibes durante el golpe de Estado, pero no sufrieron de él las consecuencias más devastadoras.

Melancolía y manifestaciones

El inicio de la obra, que muestra a Lola Arias en escena—actuando de ella misma—, marca una conexión explícita y brutal entre la historia personal, y la del país: “*Hija*: Cuando yo nací, el útero de mi madre explotó (...) Era 1976 y el país también había explotado bajo un golpe militar” (Arias, 146). El sangrado materno desemboca, como un brazo de un río, en la magnitud de la sangre derramada por los genocidas. Lo político se vuelve íntimo. En el prólogo del libro donde se publica la obra, Arias comenta sobre su proyecto *El año en que nací*, que funciona como extensión de *Mi vida después* en el caso chileno. Allí narra la historia de Macarena Teké, cuyo padre se suicida cuando la hija tiene seis años y en plena dictadura de Pinochet. Macarena participa del taller germinal previo a *El año en que nací* y, al respecto, explica Arias: “Fue muy osado de nuestra parte poner a un suicida en la lista de las víctimas del terrorismo de Estado.” (Arias, 140). Para Arias, la historia de su madre—que, desde el año del golpe que coincidió con su nacimiento “cayó en una depresión que la tiene cautiva desde entonces” (Arias, 141)—es una historia gemela a la de Macarena y su padre.

En la sección “Lola y/o Pablo” anticipé que iba analizar la narrativa de estos dos hijos desde su conexión diferencial. Pablo se inserta de lleno en el sector social que describí en la introducción de este capítulo II como zona gris. Pablo proviene de una familia que se identifica como apolítica, que conserva su puesto de trabajo durante la dictadura—aunque el lugar esté intervenido por los militares—y cuyas preocupaciones distan mucho de aquellas expresadas en las manifestaciones de izquierda que ocurren en su entorno. Pero la madre de Lola—“una profesora de literatura con estrafalarias ideas de izquierda pero no practicante” (Arias, 176)—sí tiene convicciones políticas. Desde el golpe, la madre de Lola pierde su trabajo en la universidad y se dedica a dar clases en el nivel secundario en un colegio donde los alumnos engrosaban las listas de los desaparecidos. La pregunta incómoda y disensual que lanza la hija al público es: “Me pregunto si la enfermedad de mi madre no tuvo también una causa política. Si se hiciera una lista de los deprimidos por la dictadura, ¿cuántos nombres habría en esa lista? ¿Treinta mil, cincuenta mil, un millón?” (Arias, 176). Con este gesto, y recurriendo a la categoría de ‘víctima’, Arias salva a su madre del sector gris de la sociedad cómplice del accionar genocida.

La obra se divide en dos partes indicadas por las dos palabras del título. Durante “Melancolía” se narra la enfermedad crónica de la madre, sus períodos eufóricos de estabilidad, y su nueva caída en picada. Todo en un tono humorístico tragicómico. En “Manifestaciones” se encuentra la raíz del gesto disensual de la hija, donde lo político se torna íntimo. La hija cuenta que la madre escribía de todo, menos literatura. Hasta que, a partir de un ejercicio indicado por uno de sus psiquiatras, la madre escribe crónicas de su vida cotidiana. En esas crónicas, cuenta la hija, uno de los temas predilectos son las

manifestaciones callejeras, y cita un fragmento: “Murgas de bancarios, bajo la lluvia. Los de uniforme atraviesan la calle y aferran la cachiporra. El griterío (...) me impide quedarme en la cama, con mi propio llanto. Y esta mañana yo la había destinado a llorar.” (Arias, 185). Casualidad o causalidad, se establece aquí un diálogo diferencial con el padre de Pablo, un bancario que desoía las manifestaciones de sus compañeros mientras pensaba en la casa que quería construir. Para esta hija, su madre no es como el padre de Pablo, aunque ambos pertenezcan a ese bloque heterogéneo de las silenciosas capas medias.

Si lo político se había vuelto íntimo en la madre, si el golpe había causado su depresión, y si la madre sólo dejaba de llorar con el griterío de las manifestaciones, la hija se pregunta: “¿puedo curarla llevándola en cama hasta la Plaza de Mayo?” (Arias, 16). ¿Pueden las manifestaciones que el padre de Pablo desoía ser la cura para la melancolía de la madre de Lola? Las dos preguntas que yo agrego: ¿Es posible quebrantar estéticamente la zona gris que intenta cruzar Pablo? ¿Se puede rescatar a un ser querido de la zona gris a la que le cabe una cuota de responsabilidad, a partir del uso de la categoría de víctima?

El caleidoscopio auditivo de Arias

¿Escenifican *Mi vida después* y *Melancolía y manifestaciones* un arte crítico político? Según Rancière, el arte crítico político debe fomentar “formas de colisión o disenso que reúnen (...) elementos heterogéneos (...) [cuyo] choque se produce en la medida en que la heterogeneidad de los elementos trabaja contra el significado homogéneo” (Rancière, 2006: s/p). A contracorriente de narrativas momificadas, *Mi vida*

después promueve una heterogénea reescritura constante que reestructura el reparto de lo sensible, visibilizando la escucha de nuevas voces disensuales. Aguilar apunta al respecto: “Hay en Lola Arias una política de la palabra, de la escucha y de la memoria, pero sobre todo la política se juega en el dispositivo de expresión que hizo este libro posible” (Aguilar, 2016: s/p). La política de la palabra de Arias surge de su convocatoria intra-generacional que habilita y fomenta la aparición de nuevas memorias disensuales. La política también está directamente vinculada a la propuesta estética que, no sólo propicia nuevas formas de disenso, sino que las crea a partir de su formulación artística. *Mi vida después* fue por primera vez estrenada a principios del 2009. Para Arias, se trata de “una suerte de criatura viva que se va reescribiendo a medida que se reescribe la vida misma de sus protagonistas” (Arias, 11). La versión publicada en el libro es fiel a la última representación en el año 2014. En el ínterin, la obra fue modificando dramáticamente la vida de los personajes y los actores incluían esos cambios en la siguiente puesta en escena, en un círculo de retroalimentación donde la direccionalidad se iniciaba en la ficción. *Melancolía y manifestaciones* extiende el gesto disensual iniciado en *Mi vida después*. Lo político se lee en clave íntima en una osada oposición a las lecturas homogéneas del pasado de los años dictatoriales. El espíritu de flujo y reescritura que ronda el proyecto teatral de Arias refleja las características del segundo sobregiro disensual de memorias. Adaptando una metáfora que usa Calveiro, en Arias, el pasado del golpe se interpela a través de un caleidoscopio auditivo que apunta a la totalidad coral, pero se rehúsa a proyectar voces armónicas.⁴⁴

⁴⁴ Sobre la metáfora de Calveiro, revisar nota de la Introducción.

La reescritura de las tibiezas genealógicas

En este capítulo presenté el segundo de los sobregiros disensuales de la memoria enunciado por las pibas del sector gris de la sociedad. Indagando en esta franja—que se ubicó más cerca o más lejos de los extremos del ‘genio maligno’ y la ‘víctima inocente’ descritos por Calveiro, de quien adapté el concepto de zona gris—estas hijas desobedientes hilvanan su *narrativa privada de la niñez/juventud familiar*, y toman partido político definido en un movimiento re-escriturario de las tibiezas genealógicas. Sus *cuentos* denuncian el silenciamiento y la inmovilidad social que describía Calveiro entre las capas medias de la sociedad.

Tomassoni describe el terror y la inacción familiar a partir de una lengua privada de la niñez que, desde su cronología retrospectiva, comunica las repercusiones localizadas del golpe en el disciplinamiento de los cuerpos niños, al mismo tiempo que denuncia un grado de consentimiento familiar. Enríquez explora las cadenas que habilitan y/o aprisionan la transmisión generacional de la memoria del trauma colectivo. Arias, desde un heterogéneo diálogo intra-generacional que cuestiona los pedigrís de pertinencia, y en un movimiento donde lo político se tatúa en el cuerpo del sujeto, proyecta su reescritura disensual que no deja cabida al discurso negacionista de la reconciliación. El giro disensual que consolidan estas pibas visibiliza voces-textos, antes ilegibles e inaudibles. Cada propuesta representativa y artística desestabiliza los discursos de memoria disponibles incomodando a las capas medias y presentando voces *privadas* e hilvanadas cuyas melodías no se presentan nunca resueltas.

CAPÍTULO III

Las hijas de genocidas, un coro de Antígonas.

Del silencio debido al grito de-vida⁴⁵

Grito(s) al patriarcado

Como personajes en una tragedia clásica, las hijas de genocidas se ven arrojadas a una encrucijada que deja en vilo la existencia propia: condenar públicamente los crímenes del padre implica traicionarlo; optar por no hacerlo implica volverse cómplices. Y aquí la complicidad no se limita a perpetuar la inmovilidad social de la sociedad gris de la que hablé en el capítulo dos. En este caso la complicidad se extiende al silenciamiento sobre el paradero de centenares de bebés robados que aún están privados de su verdadera identidad y cuyas abuelas y familias continúan buscando, como también al destino de los cuerpos que fueron desaparecidos.

Verónica Estay Stange define el concepto de la *condición trágica* para abordar la experiencia límite que encarnan les hijes de victimarios. Esta condición trágica se entiende como una “confrontación ineluctable con la fatalidad. Como si se estuviera destinado a la transgresión, cualquiera sea el camino que se escoja.” (Estay, III). Desde mi lectura, cada tipo de transgresión va dirigida específicamente contra un conjunto de leyes particulares: la traición al padre quebranta las leyes de parentesco sobre las que se

⁴⁵ Agradezco cada uno de los aportes lingüísticos y poéticos de mi tía, Alicia Ocampo, que enriquecieron sustancialmente este capítulo. También agradezco los audios y las charlas literarias con Mercedes Moore, su atenta lectura y cada sugerencia.

erige el Estado patriarcal; la complicidad para con los crímenes de lesa humanidad viola las leyes de la justicia universal y las de los derechos humanos.⁴⁶

Este doble plano de leyes mencionado me recuerda a la discusión generada en torno a *Antígona*, la tragedia clásica de Sófocles, donde la protagonista se enfrenta a una aporía con su aparente obediencia a las leyes divinas y su transgresión de las leyes de los hombres.⁴⁷ Recordemos que Antígona, violando una ley pública—leyes de los hombres—da sepultura a su hermano Polinices—argumentando un seguimiento de las leyes de los dioses. La heroína trágica anticipa su propio acto describiéndose devota y rebelde a la vez. Devota ante sus dioses (o ideales propios), rebelde ante los hombres. La aporía que Antígona enfrenta también implica un dilema radical, ya que cualquiera sea el camino por el que opte, está destinada a transgredir un conjunto de leyes que la conducen hacia la autodestrucción. O muere castigada por desobedecer la ley pública, o permanece muerta en vida por desoír las leyes no escritas de los dioses.

¿Cómo se relaciona el personaje de Antígona con las narrativas de las hijas de genocidas que incluyo en este capítulo? En principio, tanto Antígona como las hijas provienen de una genealogía criminal maldita. En el caso de la hija de Edipo, el crimen de violación y pedofilia de Layo (padre de Edipo) repercute en una serie de oráculos funestos que condenan sucesivamente a la estirpe.⁴⁸ Nos movemos aquí en el ámbito de

⁴⁶ Con *justicia universal* hago referencia al principio de extraterritorialidad de la ley que demarca una jurisdicción universal que velaría por los derechos humanos evitando la impunidad de los crímenes cometidos contra la humanidad.

⁴⁷ Digo aquí ‘leyes de los hombres’ y no ‘leyes humanas’ enfatizando la naturaleza patriarcal del sistema de gobierno ateniense.

⁴⁸ Layo, personaje mitológico central en la fundación de Tebas, antes de tomar el poder es expulsado de su tierra y acogido por el rey Pélope. En su exilio, Layo se vuelve el tutor del hijo de Pélope, Crisipo, a quien termina secuestrando y violando cuando regresa a reclamar el trono de Tebas. El joven Crisipo se suicida y Pélope lanza una maldición a Layo condenando a su estirpe a exterminarse a sí misma. Maldición que repercute en el oráculo de Delfos: “tu hijo te matará y se casará con tu esposa”.

la predestinación. En el caso de las hijas de genocidas, ellas nacen de padres que cometen crímenes sin atenuantes posibles: los de lesa humanidad. Ninguna elige nacer de sus padres, pero, al mismo tiempo, ninguna vive su vida sin revertir esa pasividad o falta de agencia frente al linaje criminal y maldito. Antígona abandona el recinto de lo familiar-femenino y enfrenta la tiranía del Estado patriarcal que encarna su tío Creonte. Es decir que, rompiendo el orden de la predestinación, opta por el libre arbitrio. Las hijas de genocidas desobedecen el mandato íntimo-familiar de silencio y obediencia dictado por el padre, denunciando y condenando los crímenes paternos en la esfera pública. Las transgresiones de Antígona y de las hijas contemporáneas atestiguan, respectivamente, el libre arbitrio y la agencia, en contra del determinismo y la predestinación.⁴⁹ Se trata de personalidades feministas que desafían el orden patriarcal de un Estado tiránico, representado éste tanto por la figura del tío Creonte, como por el padre genocida que sostuvo el autoritarismo y el terrorismo de Estado durante la dictadura militar.

Antígona, en tanto mujer excluida del campo de la política y las leyes de los hombres, trasgrede su lugar asignado al dominio de lo familiar-privado y convierte su cuerpo y su voz en los instrumentos de su agencia política. Siguiendo la lectura feminista de Judith Butler en *El grito de Antígona*, dicha agencia es física—al enterrar el cuerpo del hermano—y verbal, ya que, al ser acusada, reafirma sus actos públicamente.⁵⁰ Este

⁴⁹ Para el caso clásico aludo a los términos de predestinación y libre arbitrio; para el caso contemporáneo, actualizo dichos términos: determinismo y agencia. Con el determinismo me refiero exclusivamente al plano biológico de haber nacido integrante de una genealogía criminal determinada (no elegida). Este determinismo caduca cuando les hijes ya no pueden argumentar que desconocen la historia oficial—los crímenes atroces cometidos por todo el engranaje genocida del que sus padres formaron parte. Ante esta verdad, de conocimiento público generalizado, algunos hijos optan no sólo por no condenar el accionar genocida paterno-familiar, sino por defenderlo abiertamente.

⁵⁰ Butler explica que llega a la figura de Antígona preguntándose “que había pasado con aquellos esfuerzos feministas por enfrentarse y desafiar al estado” (Butler, 15). A partir de este interrogante, la autora mira con ojo crítico la tendencia de “algunas feministas actuales que buscan el apoyo y la autoridad del estado para poner en práctica objetivos políticos feministas.” (Butler, 15). Su análisis literario de la obra *Antígona*

esquema patriarcal también se da en el caso de las hijas de genocidas en cuyas familias solían reproducirse a escala las dinámicas machistas del Estado genocida que relegaban a la mujer al ámbito de lo doméstico, sometida y silenciada. La transgresión de estas hijas también traspasa el recinto familiar y se inscribe en el ámbito de lo público cuando exponen ante la sociedad su condena al padre, e incluso se esfuerzan por hacer su denuncia en el plano judicial, reclamando la modificación de dos artículos del Código Penal que, valiéndose de un mandando patriarcal de obediencia filial, les impiden testimoniar contra el padre.⁵¹

Me pregunto si es posible trascender la condición trágica a la que se llega por medio de la predestinación y el determinismo, ya que no se elige nacer hija de un genocida o nieta de un violador de menores. Trascender la condición trágica equivaldría a sortear los caminos de una u otra transgresión que desembocan en la autodestrucción. Antígona es condenada por las leyes de los hombres a ser enterrada viva en una cárcel-tumba siguiendo la ley de un hombre en particular, su tío Creonte, un tirano que desoye de la opinión pública—como le recuerda su hijo Hemón y, más tarde, el coro de ancianos. Pero Antígona reescribe su muerte valiéndose únicamente de las propias vestimentas para quitarse la vida. Se llega a la condición trágica a través del camino de la predestinación, pero se reafirma el libre arbitrio en el momento final de la autodestrucción. Antígona, aunque transgresora del patriarcado y con agencia política (pública e íntima), no intenta eludir su condición trágica: aceptándola es precisamente como elige pronunciar su

surge como respuesta de su oposición feminista al estatismo, y cita a Luce Irigaray como representante de esta postura.

⁵¹ En noviembre del año 2017 el abogado Pablo Verna, respaldado por el colectivo Historias Desobedientes, presenta una propuesta de enmienda de estos dos artículos de la legislación penal nacional que prohíben que les hijes testimonien contra sus padres. Ver nota periodística de Uki Goñi en *The Guardian*.

agencia. Antígona reclama la validez de sus actos, incluso antes de cometerlos, y recurre al apoyo que le es negado por su par generacional, su hermana Ismena. Tanto Ismena como Hemón (prometido de Antígona) intentan aliarse a Antígona cuando ya es demasiado tarde; Antígona desafía las leyes de los hombres sola, primero con su cuerpo y después con su discurso. ¿Será que para trascender la condición trágica se requiere que la transgresión y la agencia acontezcan más allá del plano individual, alcanzando la potencia del colectivo?

Regreso ahora a las hijas de genocidas. Como anticipé en el capítulo dos, en *Mi vida después*—estrenada en el año 2009—figura el primer testimonio público de una hija, Vanina Falco, que condena los actos del padre durante la dictadura militar.⁵² Esta hija transgrede primero las leyes de filiación en el ámbito doméstico; luego en el ámbito cultural de la obra de teatro y, finalmente, en el ámbito judicial a través de una solicitud para denunciar a su padre en el juicio por la apropiación de un menor, su hermano no-biológico—que recupera su identidad y se reconoce como Juan Cabandié. Casi diez años después de la primera declaración de esta hija cobra forma el colectivo Historias Desobedientes que agrupa a “hijas, hijos y familiares de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia”. La agrupación se da a partir de una convocatoria lanzada en las redes sociales con motivo del fallo judicial—en el marco del gobierno macrista⁵³—conocido como “el 2 x 1”, que buscaba sacar a genocidas de la cárcel.⁵⁴ El 21 de mayo

⁵² En Argentina, Falco es la primera hija de un represor que denuncia al padre en el ámbito cultural y jurídico. Falco es la “hija de un policía torturador que se apropió de un niño nacido en cautiverio” (Arias, 10), niño que pasa a ser su hermano no-biológico. Después de *Mi vida después*, Falco consigue declarar en el juicio contra su padre por la apropiación de su hermano, bajo el argumento de que ya lo estaba haciendo en la obra de teatro (Arias, 58).

⁵³ Presidencia de Mauricio Macri (2015-2019).

⁵⁴ La revista digital *Anfibia* (creada por la Universidad Nacional de San Martín) le da una cobertura central al tema. El 12 de mayo de 2017, dos días después de la marcha contra el “2 x 1” convocada por las principales agrupaciones de derechos humanos en la que se exige: “Señores jueces: Nunca más privilegios

del año 2017 (días después de que se consigue revertir el fallo del “2 x 1”, gracias a la presión de repudio social) Analía Kalinec publica en su Facebook un posteo titulado

“Hijas de represores: 30.000 motivos”. Me interesa reproducirlo parcialmente aquí:

(...) está sucediendo. Nos encontramos. No porque nos teníamos que encontrar, ni porque el destino así lo había marcado. Nos encontramos porque lo estábamos buscando (...) [para] manifestar que ser la hija de un represor no es gratis ni agradable. Que lo que nuestros padres hicieron nos da vergüenza y algo de culpa también. Que lloramos en soledad por lo que fueron capaces de hacer y que somos repudiadas en nuestras propias familias por tener estos sentimientos y por necesitar romper con el mandato de silencio que se impone en nuestras lógicas intrafamiliares (...) Juntarnos para hilvanar la historia, para producir dato y para gritar más fuerte que nunca: Memoria, Verdad y Justicia. Me ofrezco a gestarlo y a darle forma, casi como una necesidad. Sed de justicia.

En las palabras de Kalinec resuenan los opuestos del determinismo y la agencia política.

El destino marcó su nacimiento como hijas de sus padres, pero son ellas las que deciden encontrarse y unir sus recorridos trágicos por voluntad propia (“porque lo estábamos buscando”).⁵⁵

Kalinec refiere, implícitamente, a la condición trágica que implica la transgresión a las leyes del parentesco (“somos repudiadas en nuestras propias familias”), condición que las arroja a experimentar el límite de la autodestrucción (‘vergüenza’, ‘culpa’,

a los criminales de lesa humanidad”, Juan Manuel Marianno publica en *Anfibia* la crónica de Mariana D. (Mariana Dopazo, hija del genocida Miguel Etchecolatz), titulada: “Marché contra mi padre genocida”. Las fundadoras de Historias Desobedientes citan esta nota como movilizadora de su encuentro. A la crónica de la hija de Etchecolatz le siguen una serie de notas publicadas por escritores e investigadores (como las de Félix Bruzzzone, Leonor Arfuch, Carolina Arenes y Astrid Pikielny), que, aunque con objetivos políticos en algunos casos opuestos, visibilizan la aparición de este nuevo actor social de memoria. Marianela Scocco habla de un “nuevo ciclo de memoria” y hace un recorrido por estas publicaciones en *Anfibia*, sobre les hijes de genocidas.

⁵⁵ En la página web que posteriormente crea el colectivo se presentan como “herederxs de una historia con la que no elegimos nacer, pero sí elegimos qué hacer con ella”, en un texto firmado por Bibiana Reibaldi. Se acentúa aquí también la ruptura del determinismo a partir de la agencia. Hay que notar que Kalinec presenta primero al padre desde la categoría de represor, pero una vez formado el colectivo se adoptará la etiqueta de ‘hijas de genocidas’, enfatizando la postura política que el término implica. Recordemos que algunos tribunales que juzgan los crímenes de la dictadura recurren al término de ‘genocidio’. Daniel Feierstein indaga sobre este último aspecto.

“lloramos en soledad”). Su agencia traspasa el ámbito doméstico ‘intrafamiliar’, y se proclama en el ámbito público a nivel social, cultural y jurídico. Es decir, trasgreden las leyes del parentesco (se acusa al seno familiar) y las leyes de los hombres del Estado patriarcal (las leyes de los genocidas durante el gobierno de facto y las reproducciones de las lógicas machistas en la posdictadura)⁵⁶, para reestablecer el equivalente a las leyes divinas clásicas, que cobran forma en las leyes de la justicia universal y de los derechos humanos. Sólo que en este caso no se trata de una única Antígona actuando en desobediencia, sino de múltiples Antígonas que entrelazan sus voces para hacer estallar distintas leyes: las del parentesco, las del patriarcado y las del lenguaje mismo.

Es importante notar que la última voz que nos llega de Antígona es su grito; por ello propongo leer las narrativas de las hijas de genocidas entrelazadas en un grito unísono que desborda el lenguaje consensual patriarcal del parentesco.⁵⁷ Para esto, es necesario describir primero dos planos de análisis en los que se escriben las transgresiones al patriarcado: el plano del parentesco y el plano del lenguaje.

El plano del parentesco

Tanto Antígona como las hijas de genocidas trascienden la predestinación y el determinismo y actúan declarándose agentes políticos ante el patriarcado y las leyes de

⁵⁶ Al respecto, hay que apuntar que la primera aparición del colectivo bajo una bandera ocurre en el marco de la marcha feminista Ni Una Menos, el 3 de junio del año 2017. En esta oportunidad, son sólo mujeres las que marchan denunciando los femicidios y los abusos del patriarcado experimentados en carne propia en sus hogares.

⁵⁷ En la traducción del trabajo de Butler figura la referencia al grito, *El grito de Antígona*; sin embargo, en su argumento, Butler no retoma explícitamente la escena del grito del personaje trágico de Sófocles. Me refiero a la escena del relato que un mensajero hace ante Eurídice (esposa de Creonte y madre de Hemón) y el coro. Este hombre cuenta cómo realizan junto a Layo—ya arrepentido de su condena a Antígona—los honores de dar entierro al cuerpo de Polinices antes de dirigirse a la cámara de piedra donde se encuentra prisionera Antígona, con la intención de liberarla. Desde el camino es donde el mensajero escucha “un grito lejano y agudos gemidos” (27) que es la última voz que emite la protagonista de la tragedia de Sófocles.

los hombres. El argumento que presenta Antígona, y que Hegel retoma, es que su agencia busca restablecer las leyes no escritas de los dioses del hogar, es decir, las leyes del parentesco. Dichas leyes velarían por una sepultura con honores para aquellos del mismo linaje, más allá de la falta cometida. Según Butler, para Hegel en Antígona quedan dibujados los límites que separan la familia y el Estado, la ley divina y la ley humana, lo privado y lo público; en definitiva: lo femenino y lo masculino. Se pregunta Butler:

¿Significa la muerte de Antígona la superación del parentesco por parte del Estado, la necesaria subordinación de aquél a éste? ¿O su muerte es, precisamente, un límite que ha de ser leído como una acción de poder político que determina qué formas de relaciones de parentesco serán inteligibles, qué maneras de vivir pueden ser aceptadas? (49)

Butler apunta que Antígona fue leída desde Hegel hasta Lacan como defensora de las leyes de parentesco, es decir, un conjunto de leyes divinas no escritas pronunciadas por quienes serían los dioses del hogar. Butler presenta, en cambio, una lectura diferencial donde Antígona pasa a representar “una fatal aberración del parentesco” (Butler, 32). Más que encarnar el ideal del parentesco, Antígona sería la deformación y el desplazamiento de éste.

Butler recurre a la etimología del nombre *Antígona* y señala que *gonê* es ‘generación’, por lo que Antígona significaría ‘anti-generación’. Heredera de la enmarañada y maldita genealogía de Edipo, la hija es hija y a la vez hermana del mismo individuo: Edipo, ya que ambos nacieron de la misma madre, Yocasta. Los hermanos Polinices y Eteocles, y la hermana Ismene (también hijos de Edipo y Yocasta), son a la vez hermanos y sobrines de Antígona; es decir que ella es hermana y tía de los otros tres

hijos de Edipo y Yocasta. Antígona, la anti-generación, deforma cada lazo de filiación y hace estallar los vínculos de parentesco.⁵⁸

Retomando a Butler, la agencia de Antígona no se justificaría plenamente desde una obediencia a las leyes del parentesco—leyes que la castigarían si dejara sin sepulcro al hermano. La existencia misma se torna un desafío y una explosión de los lazos de filiación—recordemos que, hacia el final de la tragedia, Antígona no acepta la complicidad de su hermana, renegando de su vínculo, al igual que rechaza casarse con Hemón y perpetuar su linaje maldito. La agencia de Antígona estaría movilizada por ideales propios antes que por mandatos ancestrales.⁵⁹

Las leyes de parentesco también estallan en el caso de las hijas de genocidas. Al optar romper los lazos filiales con el padre, las hijas de genocidas se encuentran en la condición trágica de tener que romper, por extensión, el vínculo con los miembros de la familia que eligen el camino del negacionismo, la no-condena y la complicidad. Desandando una genealogía maldita, estas hijas se encuentran huérfanas de mapadres muertos en vida. Estay describe este estallido de las leyes del parentesco como un consecuente “parto de sí mismo” (Estay, III). Romper el determinismo genealógico sería optar por el libre arbitrio, en este caso, la agencia de romper con los lazos familiares biológicos y la construcción de una nueva genealogía. Como Antígonas, las hijas de genocidas también ocupan simultáneamente dos roles de parentesco, en este caso

⁵⁸ Hay un rol dentro de los espacios de parentesco que Antígona no ocupa y es el de madre. En la lectura etimológica de Julia Kristeva, Antígona es la anti-*engendración*, que muere sin producir descendientes, es decir, sin reproducir el linaje (Kristeva, 220).

⁵⁹ Al respecto, Butler indaga en el tabú de un incesto insinuado entre Antígona y Polinices que enturbiaría los principios normativos del parentesco que prohíben las relaciones sexuales. Antígona enterraría entonces a un hermano-sobrino amante.

opuestos: madre/hija como individuo único; o sea, madre de sí misma como un nuevo ser desparentado de la genealogía patriarcal.

El plano del lenguaje

Como expresé antes, la desobediencia de Antígona es doble: física, al enterrar con sus manos a Polinices en contra del edicto sancionado por Creonte, y verbal, al reafirmar sus actos en el plano público. Sin embargo, la agencia de Antígona se vuelve más performática y desafiante del poder en su instancia verbal que en su instancia física. Siguiendo a Butler, el enunciado público es el que completa el acto de insubordinación en un desafío abierto al poder patriarcal.

Revisemos la declaración de Antígona pronunciada frente a Creonte y el coro: “Yo digo que lo hice y no lo niego”.⁶⁰ No se trata de un enunciado simple: a la vez que se admiten los actos, se los reafirma al pronunciar un acto de habla performativo.⁶¹ Si el cuerpo de Antígona viola el edicto oficial, su lengua doblega el desafío dirigiéndose hacia quien emitió aquel edicto. Antígona no se limita a trasgredir el edicto de prohibición del entierro, sino que reconoce y reafirma la validez de sus actos en un plano público.

Este reconocimiento, paradójicamente, requiere un sacrificio de autonomía al mismo tiempo que se lleva a cabo: ella se afirma a sí misma a través de la voz del otro, de ese alguien a quien ella se opone. Entonces, su autonomía se obtiene a través de la apropiación de la voz autoritaria a la que ella se resiste (...). (Butler, 27).

⁶⁰ Retomo aquí la versión de la traducción más literal que cita Butler (23).

⁶¹ El concepto de *actos performativos* proviene de la teoría de actos de habla de John L. Austin, cuyos trabajos fueron reunidos en una publicación póstuma, *Cómo hacer cosas con palabras*. Austin presenta los actos performativos como una clase especial de construcciones de habla. Existen dos clases de actos performativos: los *explícitos* y los *implícitos*. La declaración de Antígona analizada en este capítulo corresponde al primer tipo, ya que ella pronuncia la *declaración de intención* de su acto (“Yo digo que...”) para enmarcar su admisión de lo consumado (“lo hice”). John Searle retoma la teoría de Austin proponiendo cinco clases de acciones realizables al hablar, entre las cuales se hallan las *declaraciones*, el tipo de acto de habla pronunciado por Antígona: “Yo digo que lo hice y no lo niego”.

Un típico acto de habla performativo es al mismo tiempo palabra y acción: lo que se dice representa un cambio en el estado de cosas de la realidad. Decir y actuar están intrínsecamente asociados. Las palabras de Antígona implican un juego de poder que, en el mismo momento de pronunciarlas, ponen a ambos, tío y sobrina, en un mismo plano agentivo. La instancia física del entierro dejaba sin poder a Antígona, quien sólo era una desobediente a merced de la potestad de su tío. Era necesario reafirmar ese acto por medio de una declaración de intención y conciencia sobre lo que implicaba cometerlo. Era necesario demostrar *control* en el momento de cometer la transgresión, allí reside el mensaje encubierto de este acto performativo. Por eso, la segunda instancia de rebeldía es mucho más intensa que la primera: la agencia se potencia y Antígona habla desde su nueva naturaleza auto atribuida de ser político.

Como las hijas de genocidas, esta nueva Antígona se *pare* a sí misma en la necesidad de un enfrentamiento a la autoridad patriarcal de Creonte, quien interpreta lúcidamente el desafío verbal de su sobrina. De allí que se apura a anticipar que “ninguna mujer [lo] gobernará” (Butler, 24) mientras él viva. Muertos los dos hijos varones de Edipo, Antígona se presenta a sí misma como una posible heredera del trono.

Las palabras de Antígona, precisas y calculadas, contrastan con la verborragia de su tío, cuyo argumento se ve objetado primero por Antígona, luego por Ismena, más tarde por Hemón, luego por el adivino Tiresias y, finalmente, por el coro. Por una lado, a Antígona se la representa virilizada en distintas ocasiones, desde la acción de enterrar a su hermano y en adelante esa condición se va reforzando; por otro lado, el personaje de Creonte, en un movimiento opuesto, se va feminizando hasta la acción final del arrepentimiento—que es guiado más por el mandato del coro que por la voluntad

propia.⁶² O sea, considerando la agencia como un continuo—un personaje podría aparecer como más o menos agentivo en diferentes momentos—se podría decir que, con el fluir de la trama, Antígona y Creonte experimentan un contraste entre aumento y disminución de agencia, respectivamente.

Recapitulando, las acciones físicas de Antígona transgreden las leyes de los hombres, y las consecutivas acciones verbales y públicas hacen tambalear el patriarcado (el gobierno de Creonte) y a su vez, las normas de género: tal es la potencia del lenguaje en Antígona.

El lenguaje también cumple un rol protagónico y performativo en el caso de las hijas de genocidas. Por medio de la palabra articulada es que se rompe con el pacto de silencio y la ‘obediencia debida’ perpetuada por sus padres y familias.⁶³ De modo similar a lo que apuntaba Alcoba sobre la relación problemática que ella y otros hijos de militantes tenían con el lenguaje, aquí el lenguaje es el vehículo conductor y confirmador de la desobediencia.⁶⁴ Y en el lenguaje emerge también algo sintomático. En el caso del colectivo de hijas de genocidas, muchas coinciden en que su lengua escrita ‘padece’ de constantes faltas de ortografía, de allí el primer nombre de “Historias Desobedientes y con faltas de ortografía”. Si sus padres obedecían órdenes sin atreverse a cometer ninguna ‘falta’, estas hijas se jactan, en cambio, de sus recurrentes ‘faltas’ a la norma. Y su agencia también se entiende a partir de una negación a la autoridad patriarcal y un desafío

⁶² Con respecto a la virilización de Antígona, el mensajero que refiere a Creonte la violación del edicto oficial la describe como un hombre. Luego Creonte la acusa de actuar orgullosamente como un hombre, y afirma: “dejaría yo se de ser hombre y ella me reemplazaría, si semejante audacia quedase impune.” (13). Butler analiza este entrecruzamiento de géneros (Butler 24-25).

⁶³ Me refiero a una de las leyes de impunidad, la Ley 23.521, sancionada en 1987 y conocida como “Ley de Obediencia Debida” que juzga no punibles los crímenes de lesa humanidad cometidos por el personal subalterno. El mandato de obedecer órdenes de una autoridad superior es el que se replica en la familia nuclear, que impone el silencio y el no cuestionamiento ante el accionar genocida del padre.

⁶⁴ Esta reflexión sobre el lenguaje de Alcoba se encuentra en el capítulo uno.

al mismo lenguaje (no inclusivo). Así como Antígona tatuaba su transgresión primero valiéndose del discurso, y luego haciéndolo estallar en el grito—que es lenguaje desbordado—, el lenguaje de las hijas también rebalsa en el grito, no sólo en la convocatoria de Facebook de Kalinec, sino en el grito desatado de rabia que cierra *Mi vida después*: el grito de Vanina Falco.⁶⁵

Retomando la lectura que del personaje trágico hace Judith Butler, y poniéndola en relación con Estay y su concepto de la condición trágica que experimentan hijes de victimarios, abordo en este capítulo tercero una selección de narrativas feministas de hijas de genocidas centrando mi análisis en el funcionamiento del plano del parentesco y el plano del lenguaje. Estas narrativas consolidan el que identifiqué como el tercero y más contemporáneo de los sobregiros disensuales de la memoria, que se sistematiza desde la formación del colectivo Historias Desobedientes.

Narrativas de hijas de genocidas

Alterando la dinámica seguida en los capítulos uno y dos donde estudié narrativas de hijas de forma individual, abordando sus respectivas producciones artísticas de memoria, en este capítulo realizo un giro en la propuesta metodológica. En vez de organizar el análisis por autora y obra, defino temáticas puntuales y recurrentes para estudiar transversalmente las narrativas de varias hijas. Si bien las narrativas de hijas de genocidas se fueron multiplicando—y se continúan formalizando en libros testimoniales, novelas, documentales y películas—, luego de su irrupción en la escena social, política y cultural, movidas por la urgencia de sumar sus voces de repudio ante los graves

⁶⁵ Analizo esta última escena de la obra en el capítulo dos.

retrocesos del gobierno macrista en materia de justicia y derechos humanos, la mayoría de estos relatos se articularon a partir de una naturaleza fragmentaria e informal muy ligada, e incluso vehiculizada, por medio de las redes sociales y algunos medios periodísticos de comunicación. A esta fragmentación hay que sumarle el impulso colectivo de estas hijas (recordemos que fueron primero exclusivamente mujeres) por entrelazar sus voces quebradas, sus genealogías destruidas, sus historias e identidades truncadas.

A la velocidad de los tiempos tecnológicos, sólo un año después de la consolidación del colectivo Historias Desobedientes, apareció una compilación titulada *Escritos desobedientes. Historias de hijas, hijos y familiares de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia*. El volumen es de una naturaleza versátil e híbrida que se resiste al formato canónico del libro, incluso en el desafío al lenguaje a partir del código inclusivo. En su mayoría, los textos incluidos surgieron como posteos en Facebook o en páginas web personales y grupales, publicados antes y después de la formación del colectivo. Cada uno va cargado de una característica dosis de actualidad y urgencia en la voz enunciativa.⁶⁶ La apuesta estética difiere en este sentido a la búsqueda por un lenguaje infantil o juvenil que estaba presente en los dos primeros sobregiros disensuales analizados en los capítulos previos. Las narrativas de hijas de genocidas que aquí estudio lidian con el pasado dictatorial desde una temporalidad presente de la enunciación. Como si para sobrellevar la condición trágica el sujeto enunciativo tuviera que dividirse en dos y

⁶⁶ De una u otra forma, las narraciones se enmarcan o relacionan estrechamente a partir del repudio a prácticas represoras del gobierno macrista que hicieron eco de las implementadas por la dictadura. Hablo del fallo del “2 x 1”, la persecución a los pueblos mapuches, la prisión política a la líder indígena Milagro Sala, la desaparición forzada de Santiago Maldonado, la represión en las manifestaciones populares, etc.

mirar desde una distancia segura a aquella niña, piba o adulta que vivió bajo la sombra de un padre genocida y una familia cómplice de ese genocidio.

Estay, que escribe el posfacio de *Escritos desobedientes...*, recurre al psicoanálisis y a los mecanismos psíquicos de desdoblamiento para definir el concepto de *clivaje lúcido* que incluye “(...) el impulso filial y el deber social... Es la copresencia lúcida de los dos términos de la contradicción–amor y repudio– (...)”. (Estay, III). Este clivaje, desde su lucidez, no se balancea equitativamente y la voz que predomina en los relatos es la adulta. En este punto es importante aclarar que la mayoría de las hijas de genocidas experimentan la revelación de la identidad del padre y el involucramiento con los crímenes de lesa humanidad en una etapa que coincide con la vida adulta; de allí la necesidad de anclar la voz a esa experiencia que, en ciertos casos, se hace posible a partir del clivaje.

Haciendo eco de la tendencia comunitaria que caracteriza las narraciones de hijas de genocidas, en vez de organizar el análisis por autora y obra, defino tres temáticas puntuales para atravesar los textos: (I) el discurso de género, (II) el desafío a la genealogía patriarcal y la adopción de la etiqueta de ‘hija de genocida’, (III) el establecimiento de los lazos políticos de hermandad y la sororidad feminista. En cada uno de estos ejes temáticos entrelazo las narrativas de distintas hijas, aclarando en una nota al pie de página la procedencia de los textos. La mayoría de ellos figuran compilados en el libro *Escritos desobedientes...* Son como voces dramáticas que, persistentemente, tienden a lo coral. No una sola Antígona enfrentando al gobernante tirano y al coro–este último en tanto voz del sentido común o del consenso ranceriano–sino múltiples

Antígonas empoderadas en su lucha disensual contra el patriarcado. El análisis formal buscar acompañar, en este caso, la naturaleza del contenido.

I. Discurso de género

El tercer sobregiro disensual de la memoria, al igual que los dos sobregiros previos, está encarado por mujeres cuyos relatos son discursos con perspectiva de género; perspectiva que queda simbolizada desde la primera aparición pública del colectivo Historias Desobedientes en el marco de la movilización feminista de Ni Una Menos. Recordemos que las acciones físicas y verbales de Antígona hacían tambalear los esquemas sexistas inherentes al patriarcado. En el caso de las hijas de genocidas, un aspecto central en sus narrativas es la violencia de género sufrida en el seno familiar. Impuesta por la imagen autoritaria que era la figura paterna, el ‘jefe de familia’, esa violencia repercutía a escala tanto en el barrio militar en el que estas hijas solían vivir, como en la sociedad dictatorial.

Liliana Furió, en el Primer Encuentro Internacional que organiza el colectivo, se presenta como militante feminista lesbiana y habla de su lucha contra lo que define como una cultura “*machofachocapitalista* y patriarcal” (Furió, 48) que sentó raíces profundas durante la dictadura, pero que no deja de ser vigente.⁶⁷ En su exposición, Furió traza un camino—que va de lo individual a lo colectivo—comenzando por la violencia física y psicológica ejercida por su padre desde la niñez. Como en otras narrativas de hijas de genocidas, los insultos verbales del padre eran moneda corriente y podían venir sellados

⁶⁷ Las jornadas se realizan el 23-24 de noviembre de 2018 y se edita luego el segundo libro del colectivo que documenta el encuentro, *Nosotrxs, Historias Desobedientes*. Las citas con número de página corresponden a esta edición. Las citas en formato de partes (e.g. Furió, I) corresponden a su intervención incluidas en el primer libro, *Escritos desobedientes*.

por cachetazos: “¡así no, inútil de mierda!”, dice Furió. “Tantas veces me dijo que era una mierda que ya ni recuerdo”, expone Lorna Milena.⁶⁸ “- ¿Qué hacés, pelotuda?” es la reacción violenta del padre alcohólico de Stella Duacastella, frente al intento de apartarle el vaso de whisky.⁶⁹

Furió realiza un ejercicio de memoria sobre los métodos militares de persecución, criminalización y castigo de las sexualidades no heteronormativas. A partir de dos testimonios de mujeres sobrevivientes que fueron detenidas-desaparecidas, Furió expone el abuso ejercido sobre el cuerpo de la mujer, a quien se castigaba no sólo por ser militante, sino también por desafiar la heteronorma machista que le asignaba exclusivamente funciones reproductivas y domésticas. Los testimonios les otorgan cuerpo y voz a los métodos implementados por el terrorismo de Estado para el “disciplinamiento de género” (Furió, 50), los cuales incluyeron la violación sexual como ‘técnica de feminización’.

Las denuncias de la violencia machista de los genocidas se repiten en las narrativas. Sumergida en el ámbito familiar de un genocida, Lorna Milena describe a su padre, “uno de los engranajes de la maquinaria de terror de la que se habla en los libros de historia” (Lorna, I). La hija les pone palabras a los pensamientos del padre a la hora de secuestrar, torturar y hacer desaparecer a mujeres: “*unas lástimas, las chicas (...) una carita de muñeca. Pero todas vestidas de jipis, y con esos mugrientos, gritan y pelean. Si una de mis hijas quiere hacer eso...yo te voy a enseñar cuántos pares son tres botas*” (Lorna Milena, I). El accionar genocida *machofachocapitalista* y patriarcal se da fuera de

⁶⁸ Lorna Milena, bajo su nombre artístico, publica primero sus textos en entradas a su blog personal hijademilico.blogspot.com, luego aparecen compilados en *Escritos desobedientes...*

⁶⁹ La narrativa de Duacastella figura en su novela *La mujer sin fondo* (2013), y se incluye parcialmente en *Escritos desobedientes...*

la casa y sobre los cuerpos de otras, pero se perpetúa dentro del recinto familiar, en este caso mediante la amenaza del castigo corporal. La hija puntualiza que ella vivió “(...) en primera persona la pesadilla de estar a merced de uno de estos hijos del patriarcado imbuido de poder por un Estado, hijo también del Patriarcado” (Lorna Milena, I).

En la narrativa de Lorna Milena, es la violencia psicológica la que cala hondo. La hija describe las prácticas cotidianas del miedo disciplinador que se ahorra los golpes físicos, aterrizando y traumatizando al cuerpo entero. La violencia comienza con la escena del nacimiento mismo: “Nací mujer (...) Con eso crecí, con el conocimiento de que era la gran desilusión de mi padre por ser mujer.” (Lorna Milena, I). Las sucesivas experiencias de amedrentamiento ocurren para la hija por el hecho de que el padre, durante el transcurso de su vida, no la perdona por haber nacido mujer, porque el padre quería que su hijo estudiara para marino y “una mujer no sirve para nada más que para tener hijos” (Lorna Milena, I). Como apuntaba Furió, para los militares las funciones de la mujer eran exclusivas a las de la reproducción. La narrativa de Lorna Milena reescribe el determinismo de su nacimiento y lo torna agencia ya que el inicio de su lucha contra el patriarcado lo marca desde el momento en que es parida mujer, oponiéndose a los deseos del padre. En su reciente libro autobiográfico, Kalinec también expone los deseos del padre de tener un hijo varón que continuara el apellido; sin embargo, ella y sus tres hermanas nacen mujeres y a ninguna le puede poner por nombre Martín, en alabanza al padre de la patria—jamás la matria—José de San Martín.⁷⁰

Volviendo a Lorna Milena, la vigilancia, el maltrato, la amenaza y el sometimiento del cuerpo y la psiquis se inician en la niñez y se perpetúan en la adultez.

⁷⁰ La autobiografía de Kalinec se titula: *Llevaré su nombre. La hija desobediente de un genocida*.

La hija afirma que el golpe físico no era necesario, alcanzaba y sobraba con el “show del terror” que era romper y tirar todo: “nunca sabíamos cuándo iba a estallar, ni por qué motivo. Vivíamos con esa amenaza constante pesando sobre nosotras.” (Lorna Milena, I).

Dos hijas más también describen los arrebatos violentos de su padre en el espacio doméstico. Lydia Lukaszewicz habla de la “pesadilla recurrente, horror, tensión, mesa y sillas tiradas, libros desordenados y una figura con botas (...)”. (Lukaszewicz, I). La otra hija es Falco en *Mi vida después*: “Luis 5, el hombre al que le gustaba romper vasos, muebles y huesos cuando estaba enojado.” (Arias, 46).

Falco cuenta que ella era la hija preferida de su padre (tal vez porque el padre pensaba que el hijo varón, el bebé que se había robado y apropiado, cargaba con la sangre del enemigo). La hija cuenta, en la obra de teatro, que ella era la que acompañaba al padre a todos lados, y aquí resuena la narrativa de Kalinec cuyo padre ‘jugaba’ a ser su novio: “Me dijo que era su novia. Nos íbamos a pescar y me contaba cuentos, y me cantaba canciones” (Kalinec, I). La lectura aquí es doble, por un lado, la imposición de la sexualidad heteronormativa que queda tatuada en la hija adulta: “me casé y tuve un hijo: lo que había que hacer” (Kalinec: I); y en otro orden figura una perversión adulta que linda la pedofilia. Falco sigue siendo la hija preferida hasta los veintiún años, cuando deja la casa paterna con un ojo morado porque su padre descubre que estaba enamorada de otra mujer (Arias, 45). Esta misma imposición de la sexualidad heteronormativa reprime a Furió, que se asume como lesbiana a los treinta años, después de haberse casado y divorciado con un hombre (Furió, I).⁷¹

⁷¹ En este caso se trata de un texto escrito para *Diario Uno* de Mendoza, pero finalmente publicado en *Escritos desobedientes...*

De la mano de la vigilancia de la sexualidad de las hijas iba la imposición sobre los futuros personales y laborales: volverse esposas (de un hombre, militar preferentemente), tener hijos y, ‘a lo sumo’ dedicarse a ser maestras. Cuenta Lorna Milena: “Nací mujer. Mi función en la vida era, a lo sumo, ser maestra (...) y, obviamente, tenía que casarme con un milico.” (Lorna Milena, I) Siguiendo la lógica castrense, los alumnos de la primaria escolar eran extensiones de los hijos, por lo tanto, la escuela formadora de ciudadanos de la patria era una extensión del ámbito doméstico. La primera profesión de Kalinec es, en efecto, la de maestra, pero más tarde decide estudiar también psicología. Para el padre de Kalinec y su familia, allí reside el germen de sus actitudes desobedientes: “Ahí tenés a mis hermanas, acompañando con su firma el escrito en el cual sostenés que fui *detectada por grupos activistas en la facultad de psicología*” (Kalinec, I).⁷² Lorna Milena expone su deseo de estudiar e investigar ciencia, en contra del mandato paterno de que las mujeres no deben ir a la universidad. En su caso, el machismo exacerbado se transmitía chiste mediante: “-Llevé a un policía (...) y me contó que empezaron a entrar mujeres a la fuerza. Le pregunté para qué sirven (...) Están para diversión de la tropa... (esas carcajadas...).” (Lorna Milena, I). En contra de las expectativas, la hija se va de la casa y estudia en la facultad, pero la vigilancia no se extingue.

Durante la infancia, el padre amenazaba a Lorna Milena con echarla de la casa, luego se regocijaba del sufrimiento que provocaba la amenaza y, finalmente, le daba dinero con la intención de sofocar el llanto. Dichas torturas se volvían el material de las pesadillas nocturnas de la hija, que soñaba que se perdía y no podía regresar a su casa. La

⁷² Kalinec se refiere al pedido judicial que el padre le hace para desheredarla y declararla ‘hija indigna’.

hija adulta deja la casa natal, pero la figura amenazante del padre se extiende en la forma de recurrentes visitas no anticipadas con la excusa de ofrecer ayuda económica. El grado de la violencia ejercida por el padre es tal que, al momento de su muerte, la hija se acerca al cajón que contiene el cuerpo inerte para ver el final de eso que fue el miedo más grande de su vida y encuentra sus labios pegados con “la gotita”, labios que la alivian por no poder lanzar más amenazas y tormentos.

La violencia de género estalla en la narrativa de Lukaszewicz, en su poema “La niña que siempre muere” que aparece en *Escritos desobedientes*... Esta hija describe el escalofriante juego del padre de las “cosquillas simulando la picana”, y unos versos más adelante, la perversión toma su forma más desgarradora: “Abuso/... la niña muere.” Lukaszewicz denuncia en los medios y en la justicia penal a su padre, por abuso sexual infantil hacia ella, sus hijes y su sobrina. El padre muere, impune, a los seis meses de iniciado ese juicio y los dos hermanos varones de Lukaszewicz la culpan por su muerte precipitada. Las redes transgeneracionales del patriarcado perpetuándose en su esplendor, en estos hijos varones cómplices de los crímenes del padre genocida cometidos dentro y fuera de la casa.

En las narrativas que abordé bajo la temática del discurso de género, las hijas elaboran alguna faceta de la violencia machista y patriarcal del padre genocida experimentada en sus cuerpos, en el interior del hogar. Las denuncias de estas hijas, que elevan sus voces contra el mandato de silencio y obediencia impuesto por el padre, no se detienen en la consecuente auto victimización. Cada hija revierte textualmente su pasividad, tornándola agencia narrativa. Lorna Milena dice “Por fin te gané (...) te convertí en pañuelo blanco”. Lukaszewicz concluye el poema: “Rebeldía... la niña no se

rinde y sigue.” Furió cuenta que la experiencia que lleva impregnada en el cuerpo la catapulta a la lucha por revertir la cultura “machofachocapitalista y patriarcal”.

Kalinec abre *Escritos desobedientes...* con un posteo de Facebook del año 2016, “De Colita de Algodón, Obediencia Debida y otras cuestiones”. Relata ahí una anécdota: su padre recitándole primero a ella y sus hermanas, luego a sus dos hijos, el cuento verseado de “Colita de Algodón”. El protagonista es un conejo blanco que, por desobedecer a su mama coneja, se cae del monopatín y se lastima. Seguramente el padre había aprendido el cuento en su niñez. “Mamé de muy pequeña—incluso transgeneracionalmente, supongo—esta idea de *ser obediente*”. (Kalinec: I). Kalinec hereda el legado de la ‘obediencia debida’ (siguiendo la terminología empleada en las dos leyes que ponen un ‘punto final’ al Juicio de las Juntas, otorgando impunidad a todo el personal militar considerado subalterno), opta por su agencia y convierte el legado, performativamente a través del lenguaje, en una desobediencia como elección de-vida. Como una Antígona, Kalinec se vale de la lengua para enfrentar al patriarcado.

La hija hace alarde de sus ‘síntomáticas’ faltas de ortografía que causan el reproche materno porque no se tolera que una maestra ‘escriba mal’. El siguiente enunciado, que leo como eco del enunciado de Antígona ante Creonte, presenta una cláusula de negación que funciona como reafirmación de la acción que se niega: “(...) desde no hace mucho empecé a no callarme nada (¿callarme con ‘y’ o con ‘ll’?)” (Kalinec: I). La potencia del enunciado defiere mucho de la equivalente cláusula afirmativa: desde hace poco empecé a decirlo todo. El verbo ‘callar’ alude al mandato de silencio paterno que aquí se retuerce por medio del mismo lenguaje. La hija, que por *mucho* tiempo se mandó silenciar, no solo *dice*, sino que *no se calla*. Asumiéndose como

“persona con faltas ortográficas”, Kalinec desafía las convenciones escriturarias del lenguaje paterno y patriarcal y las vuelve su bandera. De hecho, así nace el primer nombre del colectivo: “Historias Desobedientes y con faltas de ortografía”. Kalinec opta por el fin del mandato de obediencia como forma de-vida, y cuenta que sus hijos no escuchan más el verso del conejín, en cambio les cuenta “historias en las cuales los protagonistas (...) nunca hacen algo por ser obedientes” (Kalinec: I).

Las transgresiones de estas hijas se escriben contra la heteronormativa patriarcal que violentó sus cuerpos y buscó determinar su sexualidad, su profesión, su vida. El lenguaje vehiculiza aquí la agencia narrativa desde donde resuena el coro feminista: “el patriarcado se va a caer, se va a caer”. Aquí las hijas lo derrumban con sus cuentos estéticos, políticos.

II. Contra las genealogías patriarcales: la etiqueta de ‘hija de genocida’

En el plano del parentesco–paternalista y patriarcal–se ubica la experiencia de inflexión de todas las hijas de genocidas que optan por asumirse como tales. Asumir el peso de la etiqueta ‘hija de genocida’ conlleva haber desafiado primero la autoridad paterna, haber transgredido el mandato de silencio, haber ‘traicionado’ al padre y haber roto el vínculo con los miembros de la familia que condenan el camino del reconocimiento elegido. El momento de la inflexión, o del clivaje lúcido, acontece exclusivamente en la vida adulta, atestiguando la fuerza y efectividad del discurso político y cultural de los organismos de derechos humanos (Madres, Abuelas e H.I.J.O.S a la cabeza). Las leyes de impunidad y amnistía dejaron libres a los padres genocidas de estas hijas que crecieron violentadas por su sombra. En su relato, Lorna Milena lanza un

interesante reclamo a la justicia. Su razonamiento cobra la siguiente forma: si todos los represores habrían sido debidamente juzgados a tiempo, ella se hubiera salvado del padre (a quien se refiere como ‘su captor’) y habría conocido su verdadera identidad genocida a una edad temprana. Pero no hay aquí un curso alternativo de la historia.

El clivaje lúcido de la hija adulta adulta permite resguardar la integridad ante la condición trágica que atraviesa. Partirse en dos intencionalmente: saberse niña y adulta; con una vida pasada y una presente; una vez silenciada, pero con voz clamada a gritos; sumida a la negación y/o complicidad, pero optando por el reconocimiento y la denuncia. Este clivaje se torna visual en Falco (quien revela la identidad genocida del padre a los veintiocho años) cuando una pantalla en el medio del escenario proyecta fotografías familiares del álbum de su infancia.

La hija adulta, una vez niña *mutada*, se mira a sí misma devolviéndose voz sin sumergir su narración en una temporalidad pasada, más bien anclándola en el presente de la enunciación. Su relato contextualiza las imágenes y las va cargando de interpretación actualizada. La narración del pasado es posible y mediada por el clivaje consciente. La primera foto del álbum es de la hija rodeada por el patriarcado: “Mi tío, mi abuelo y mi padre. Todos policías. Tienen cara de policías, bigotes de policías, actitud de policías.” (Arias, 24). En el proyector, una mano manipula en vivo las imágenes, remarcándolas con color rojo de acuerdo con el relato de la hija. El pasado se reescribe visual y textualmente. La hija, adulta y niña, siente los cuerpos vigilantes de los hombres de su genealogía biológica: “Y debajo de todo estoy yo, detrás de mi torta de cumpleaños con una rara línea que me corta la cabeza” (Arias, 24). La línea es una sombra que atraviesa a la nena de la foto, indicando que allí algo nunca estuvo en su sitio. La narrativa de la hija

se vale de señales materiales que habilitan su identidad dislocada. Si los hombres de su familia una vez la sometieron y condicionaron, en el presente ella elige partirse lúcidamente a sí misma, a la niña y a la adulta.

El mismo proceso de clivaje se repite en las siguientes fotos. En la segunda aparece la hija de tres años mirando a la madre bañar al nuevo hermano bebé. La hija, adulta y niña, también se desdobla aquí: “En la foto se puede ver que yo estoy feliz pero confundida.” (Arias, 25). El relato se da a partir de la convivencia de sentimientos contradictorios, definiendo una identidad que se sostiene por sus tendencias anti-cohesivas. La hija reafirma el amor al hermano, mientras repudia el accionar genocida familiar que sistematizó el robo y la apropiación de bebés. En la tercera foto una tijera traza un corte que quiebra el lazo de consanguinidad de los hermanos. En contra de la genealogía patriarcal biológica, la hija reinscribe un nuevo vínculo familiar: “Él es la persona que más quiero de mi familia.” (Arias, 25). En la última foto, la hija está sentada junto al padre en un trampolín de pileta. En la narración, Falco se describe sentada al borde, casi “a punto de caer”. Si antes el padre había dejado su existencia en vilo, ahora ella decide el salto al abismo cuando el marcador rojo dibuja la línea direccional de la caída elegida, es decir el clivaje.

En la narrativa de Kalinec, el clivaje también acontece en la adultez y se describe detalladamente resaltando su carácter progresivo, impregnado de altibajos sentimentales y morales que van modelando—hasta suspender y/o aniquilar—la relación con el padre y la familia nuclear (madre y tres hermanas). En su caso, el reconocimiento de la identidad genocida del padre se inicia a partir del accionar de la justicia que, en el año 2005, lo condena por los crímenes cometidos durante la dictadura militar. “Yo tenía 24 años y

jamás se me hubiera cruzado por la cabeza poner en duda su integridad moral. Hoy, ya estoy pisando los 37 y llevo un largo recorrido en esto de desenmarañar mi historia.” (Kalinec: I). Su reconocimiento como ‘hija de genocida’ no se desata inmediatamente a partir de la sanción penal, pero ésta es la que va permeando ese camino.

La hija acata primero la versión familiar y paterna de que se trata de ‘cuestiones políticas’, y que la prisión preventiva se debe a una persecución a manos de un ‘gobierno de zurdos’, y que el caso nunca alcanzará una instancia de juicio oral.⁷³ La hija recibe desde un primer momento el documento de la causa con ochocientas hojas y casi doscientos testimonios, pero al mirarla sin detenerse a leerla, piensa que no dice nada sobre su padre. Durante algunos años, visita al padre en una cárcel que mucho más se asemeja a una casa de veraneo donde la familia se sigue reuniendo los domingos para comer el asado en un quincho que tienen a su disposición y conversar “de nada, como siempre.” (Kalinec, III). El lenguaje familiar usado, que dice mucho, sigue callando lo indispensable. Pasados tres años, y cuando la causa—contra toda predicción paterna—llega a juicio oral, es cuando consigue leer y empezar a saber: “Me costó mucho abandonar el cómodo terreno del no saber.” (Kalinec, III).

Si Kalinec escribe su transgresión de los mandatos patriarcales valiéndose del lenguaje y a partir de una agencia narrativa, el clivaje lúcido que le permite reconocer y condenar los crímenes del padre se da también por medio de la textualidad.⁷⁴ La hija lee la causa, los testimonios, empieza a estudiar psicología y ahonda en bibliografía tratando

⁷³ La referencia al ‘gobierno de zurdos’ alude a la presidencia de Néstor Kirchner (2003-2007) que, en el año 2003, vuelve nulas las leyes de impunidad y reabre los juicios contra los involucrados en los crímenes de lesa humanidad y genocidio.

⁷⁴ Sobre la narrativa de Kalinec, su autobiografía—recientemente publicada—incluye textos de diversas fuentes sobre los que se va construyendo y sosteniendo el relato: mensajes de WhatsApp o de Facebook, cartas entre familiares, diarios personales, documentos de las causas, artículos y notas periodísticas.

de orientar su búsqueda. Y se encuentra interpelada por cada texto que lee. Cita a Baltasar Garzón y Vicente Romero en *El alma de los verdugos*: “(...) los únicos que podrían explicar cómo se comportan realmente [los verdugos] en la intimidad de sus hogares, callan. Igual que callan ellos, guardando el lógico mutismo de quienes se saben culpables (...)” (en Kalinec, III). La hija cada vez tolera menos ese callar, sumado a la versión paterna y familiar de los hechos, que—siguiendo la ‘teoría de los dos demonios’—coloca al padre en un pedestal de héroe de la patria. Los testimonios que lee nombran al padre directamente, algunos detenidos-desaparecidos sobrevivientes lo han reconocido y denunciado, ya que su padre continuó por mucho tiempo en un cargo público. La verdad de los textos le va estallando en los ojos y, en el año 2008, ya en la instancia del juicio oral que terminará condenándolo a prisión perpetua, le escribe una carta abierta a su madre: “Es muy duro saber que mi papá empuñaba una picana con las mismas manos con las que me tocaba. Porque la empuñaba. Que no queden dudas al respecto.” (Kalinec, III). Se trata de un camino de no retorno que esta hija va atravesando por medio de la textualidad, leyendo y escribiendo casi compulsivamente durante ese proceso.

En algún punto del proceso de reconocerse ‘hija de genocida’, Kalinec deja de visitar al padre preso, pero le escribe muchas ‘cartas abiertas’ donde le pide que hable, que dé información sobre el destino de los cuerpos de desaparecidos y de los bebés robados, que se arrepienta, que pida perdón, y también le dice que lo quiere. El padre no le contesta y deja de llamarla. A la hija le va urgiendo, cada vez más, no callar su historia y expresar su condena a los crímenes del padre socialmente, en su ámbito universitario y escolar. Mientras tanto, se enemista cada vez más con la madre y hermanas que la acusan y condenan a una suerte de exilio familiar. Los conflictos con la madre se acentúan, hija y

madre se distancian. Pero la hija vuelve a visitarla cuando ésta enferma. La madre, internada en el hospital y a punto de morir, se incomoda ante la presencia de la hija, ya que su esposo—preso—puede aparecer en cualquier momento: “Andate Ana—me dijo—, es que no sé cómo puede reaccionar él.” (Kalinec, IV). La madre vive hasta la muerte en la negación, bajo el miedo y la amenaza. Otra hija también mide el daño de la herida causada por el exilio familiar, María Laura Delgadillo afirma: “estas pérdidas afectivas no tienen retorno.” (Delgadillo, I).

Kalinec da su testimonio a unas periodistas, el cual aparece algunos años después en un libro cuyo objetivo se revela evidentemente negacionista y con un discurso de la reconciliación.⁷⁵ La hija se aparta del grupo del libro y se gana los insultos y el desprecio de la hermana, que, después de haber leído su intervención, le escribe por WhatsApp: “Que mierda de persona que sos!!! (...) No nos hagas más daño. Cerrá la boca y hace tu vida. No nos expongas más a los medios porque te voy a demandar judicialmente.” (Kalinec, III). Irónicamente, la hermana cita a la justicia. El exilio familiar también es un camino de no retorno. El padre, que mantiene la relación con sus otras hijas, le dice a una de ellas: “Ahora que no está mamá, ustedes tres manténganse unidas” (Kalinec, III). Analía es puesta fuera de la nueva ecuación familiar. La familia, en ese sistema patriarcal, debe permanecer fiel al padre, sin excepción de las circunstancias.⁷⁶ Y en este nuevo mandato paterno resuena la orden del padre de Lorna Milena: “Tu única amiga es tu hermana”. (Lorna Milena, I).

⁷⁵ El libro se publica en el 2016, *Hijos de los 70: Historias de la generación que heredó la tragedia argentina*, editado por Carolina Arenes y Astrid Pikielny.

⁷⁶ Como ya mencioné en una nota previa, el padre de Kalinec se esfuerza por impedir que esta hija herede parte del patrimonio de la madre, y hace un pedido ante la justicia para declararla ‘hija indigna’.

En febrero del año 2020 se debate en una audiencia judicial si se le va a otorgar al padre de Kalinec el beneficio de las salidas transitorias. Dos de sus hermanas de acompañan el pedido y firman como garantes del cumplimiento de esas salidas. Kalinec habla en esa audiencia, con su padre sentado frente a ella: “Yo creo, señores jueces que si mi padre hoy tuviese una picana no dudaría en llevarme a un centro clandestino y suministrarme corriente” (Kalinec, V). Han pasado doce años desde la carta que le escribe a la madre con la referencia de la picana. En ese entonces, la hija reconocía la identidad ‘pública’ del padre genocida, y su accionar como torturador. Ahora reconoce que dicha identidad no deja lugar para el clivaje, el padre se convierte en un genocida ‘íntimo’ dispuesto a torturar a una hija que piensa diferente y desafía su autoridad.

Quien tiene que realizar el clivaje lúcido es la hija: “Dejar de ser la vizcachita es muy doloroso y muy necesario para mí. Dejar de ser para poder ser.” (Kalinec, III). ‘Vizcachita’ es el apodo que le da el padre en su infancia. La hija reniega de ese sobrenombre paterno, renegando de un posible clivaje inconsciente que lo mantenga en la categoría del ‘buen padre’ en el espacio íntimo del hogar. En cambio, decide conservar el nombre crucial en la cuestión y volverlo su bandera de lucha: el apellido. *Llevaré su nombre*, titula su autobiografía Kalinec. “Llevaré mi nombre con el tuyo a cuestras y lo haré bandera de desobediencia. Y contra todo mandato, y contra toda lógica voy a repudiar tu nombre, que es también el mío, para reivindicarlo.” (Kalinec, V). Resuena aquí la lectura de Butler del enunciado de Antígona ante Creonte: “(...) ella se afirma a sí misma a través de la voz del otro, de ese alguien a quien ella se opone” (Butler, 27). En este caso, la hija reafirma el nombre del padre para poder repudiarlo y volver a construirse a partir de ese repudio, íntimo y público.

Lorna Milena se refiere a su proceso personal del clivaje lúcido, que la lleva a reconocerse ‘hija de genocida’, como un habitar entre dos mundos: “Es un estado de contradicción permanente entre yo y el entorno (...)”. (Lorna Milena, I). Por un lado, se identifica una escisión de esos dos mundos reafirmando—lúcidamente—la propia integridad; pero, por otro lado, el clivaje solo puede ser voluntario. Al padre se lo ve desde la necesaria correspondencia de su carácter genocida, dentro y fuera del hogar: “Toda esa crueldad, difícilmente la guardaba solo para nosotros.” (Lorna Milena, I). No se trata de un momento preciso donde acontece el reconocimiento de la identidad genocida paterna, sino de un proceso irregular, doloroso y dificultoso al que todas las hijas aluden: “(...) yo tomé la decisión de preguntar. Ahora tengo que esperar la respuesta. Y mierda, que es un proceso muy conchudo.” (Lorna Milena, I). Es a partir de ese mismo proceso que la hija vuelve a afianzar su integridad: “Por fin, a los 50 años, te gané (...) lo único que me diste fue odio, miedo, dolor/ y, yo, lo hice pañuelo.” (Lorna Milena, I). Reconocer la identidad unísona del padre como genocida les permite a las hijas reafirmarse a partir de la denuncia y la condena de esa identidad.

La alusión al carácter procesual de “impacto devastador” está también en Furió: “Mi proceso interno por esta realidad demoledora fue bien largo. Recién cuando me divorcié—en 1994, a los treinta años—y me asumí como lesbiana, pude comenzar un camino crítico y de revisión de todo lo que me habían dicho mis padres y lo que circulaba en el ámbito de la familia militar (...)” (Furió, I). En su narrativa, Furió nunca describe un lazo amoroso con el padre, más bien enfatiza la dificultad de un vínculo impedido o interrumpido por un machismo exacerbado que se valía de la violencia física y psicológica.

Como en Kalinec, para Furió el camino del reconocimiento de la identidad genocida paterna se acelera a partir de la instancia judicial, en el año 2008. Hasta entonces, la versión familiar no se derrumba por completo. Uno de los temores de interpelar al padre abiertamente se sostiene en el miedo a “(...) reacciones desmedidamente violentas.” (Furió, I). Esta búsqueda de explicaciones, al igual que en la narrativa de otras hijas, guarda una cuota de ilusión por un arrepentimiento que implique revelar información. Cuando esa ilusión se cancela, el sufrimiento se duplica: la respuesta paterna no sólo muestra falta de arrepentimiento, sino que reafirma los crímenes, esta vez cometiéndolos, verbalmente, frente a los ojos de las hijas: “No estoy arrepentido de nada, si volviera a nacer haría lo mismo que hice.” (Furió, I). Allí deviene “otra vez, una ola de dolor insoportable (...) me tuvo en estado de angustia extrema, desorientada y aturdida.” (Furió, I).⁷⁷ Frente a la perpetuación de los crímenes de lesa humanidad, las hijas se ven arrojadas, una vez más, a su condición trágica de saberse hijas de padres genocidas orgullosos de sus crímenes. Falco lo expresa así: “Lo más triste para mí es que él va a seguir siendo mi padre siempre, aunque yo no quiera verlo nunca más.” (Arias, 58). Kalinec dice: “Y es mi papá, y soy su hija.” (Kalinec, I). Estas hijas reconocen y se apropian del legado genocida heredado. Cual Antígonas, aceptan su condición trágica. Pero no se conforman con la soledad a las que las condena el exilio familiar que se vale de las leyes del parentesco patriarcal. De hecho, muchas se apropian y resignifican la etiqueta de ‘loca’, de ‘oveja negra’ de la familia, de ‘hija indigna’. Las hijas de

⁷⁷ No es extraño que las reacciones desatadas por el reconocimiento de la identidad genocida paterna repercutan en la integridad corporal. En sus narrativas, muchas de las hijas describen enfermedades que atraviesan tanto ellas como miembros de su familia fundacional-biológica. A la madre de Kalinec le crecen unas verrugas en las manos que la hija explica que se deben a que debía de tener las manos sucias. Lorna Milena cae en cama por una bronconeumonía después de haber ido por primera vez a la plaza el 24 de marzo, día de la memoria.

genocidas, asumiéndose como tales, van contra la genealogía patriarcal, haciendo estallar los lazos de parentescos biológicos y formando, en cambio, nuevos vínculos no heteronormativos que se disparan a partir de una sororidad feminista.

III. Hermanadas y en sororidad feminista

Yendo en contra de las genealogías patriarcales, las hijas de genocidas aceptan su condición trágica. Pero no se detienen en ese proceso doloroso y auto destructivo que implica la apropiación de la etiqueta ‘hija de genocida’. Ellas trascienden sus circunstancias trágicas enunciando una reconstrucción genealógica propia, marcando su agencia política. Primero, se destruyen por elección—cual Antígonas—, para luego renacer de sus cenizas cuál ave fénix, como dice Delgadillo en *Escritos desobedientes*. En palabras de Delgadillo, un “lugar de muerte” les dio la vida; la decisión de abandonar dicho sepulcro natal es la que les permite reafirmarse y resignificarse.

Redoblando el mandato paterno que dictaba ‘ser mujer para parir hijos’, estas hijas reescriben la restricción a la función fisiológica asignada: algunas parirán hijos, pero todas se parirán primero a sí mismas. Sí Antígona era, según Kristeva, la anti-*engendración* (Kristeva, 220)—, estas hijas optarán por la auto-*engendración*: “(...) seres pariendo, parientes, *partientes*, pariéndonos de nuevo desde el malestar (...)”.

(Delgadillo, I). Primero, se alejan de los lazos patriarcales biológicos, reniegan de ellos: “*Partientes* dejando lugares, vínculos primarios, primitivos, fundantes (...)”. (Delgadillo, I). Como identidades *partientes* abrazan su condición trágica de ‘hijas de genocidas’, engendrándose a ellas mismas y emparentándose a partir de ese nuevo origen común, estableciendo nuevos vínculos de un parentesco no paternalista: “(...) emparentándonos

desde una hermandad necesitada, buscada (...)" (Delgadillo, I). Contra el determinismo del patriarcado, esta hermandad política será una sororidad feminista o no será.

Una hija, que en *Escritos desobedientes* firma Oscarina H., describe la agencia de parirse a una misma recurriendo a una suerte de clivaje lúcido para comprender la transformación del parentesco familiar, en este caso del vínculo con unos abuelos negacionistas: "(...) tengo miedo, tristeza y angustia de solo pensar que, ante las transformaciones, el lazo (...) se disuelva. A la vez, siento también que las transformaciones son consecuencia de algo positivo: mi nacimiento a mi propia vida." (Oscarina H., I). Apartarse de los vínculos patriarcales fundacionales conlleva un costo altísimo, las hijas deben rescindir de lazos afectivos de parentesco, mientras van adoptando otras formas de interrelacionarse con el entorno elegido, haciéndose nacer a una nueva vida.

Una escena que condensa el establecimiento de nuevos lazos de un parentesco no-heteronormativo se da en *Mi vida después*, se titula "El juicio contra mi padre". La hija (Falco) se encuentra primero sola, sentada en un sillón que parece extraído de un living familiar, de donde figuran sustraídos también los miembros de esa familia. Falco está acomodando los legajos del expediente del juicio a su padre por la apropiación de su hermano mientras, progresivamente, se empieza a conformar una nueva foto de álbum familiar, esta vez con los hijos hermanados que de a poco se van acercando y sentando en el sillón, muy cerca de ella, hasta que la terminan acompañando y rodeando. Incluso el hijo de Mariano se suma a esta nueva 'foto'. Si la familia fundacional se encuentra sustraída, sus voces van a ser reencarnadas en el cuerpo de los hijos-hermanes. Falco, como asignándoles un vínculo de un parentesco político más que biológico, les va

repartiendo a los otros hijos las carpetas con los legajos donde figuran las declaraciones de su padre, su madre y su hermano no-biológico.⁷⁸ Entre esta nueva familia política, la hija de un genocida intenta organizar su historia, compartiéndola y encontrando no sólo el interés del grupo ante su relato, sino su apoyo afectivo.

Hacia el final de la escena, Falco cuenta el proceso por el que su hermano no-biológico recupera su identidad y su familia de sangre, y enumera la cantidad de abuelas, tíes y primes ganados. La escena concluye con un desafío cómico a las normas heteronormativas de parentesco del patriarcado. Con el volumen de las voces ya casi apagado, y mientras se va iluminando paralelamente la siguiente escena, se escucha que uno de los hijos, desconcertado, le pregunta a Falco: “¿Cómo que tiene tres abuelas?” (Arias, 59). No hay lugar para la explicación de la transgresión a los lazos heteronormativos, solamente se da una reafirmación en boca de la hija: *sí, tres abuelas*, se escucha muy bajo, mientras la iluminación se apaga por completo. Falco secunda a Butler en su pregunta acerca de la posibilidad de leer la muerte de Antígona como una acción de poder político que cuestiona las formas de parentesco inteligibles, las maneras de vivir admitidas por el patriarcado. En el caso de Antígona, basándose en una relación tabú con Polinices, su hermano-sobrino. En el caso de Falco, por la exposición de los vínculos lésbicos.

Así como en la escena de Falco junto a los otros hijos de la obra—en tanto hermanos políticos—se expone la transformación de la soledad causada por el exilio de la

⁷⁸ En las primeras puestas en escenas de la obra la declaración que falta es la de Falco ya que, como explica ella: “Yo quería declarar pero dice la ley que un hijo no puede declarar contra sus padres.” (Arias, 58). El patriarcado y sus leyes machistas que imponen la obediencia indiscutible al padre. Sobre esta cuestión vuelve el colectivo Historias Desobedientes, reclamando en el plano judicial su derecho a denunciar legalmente a sus padres.

familia patriarcal, la tendencia al plano colectivo se imprime en cada relato de las hijas de genocidas, y se afirma desde el plural del nombre bajo el que se agrupan, “Historias Desobedientes”. Lorna Milena recalca en las entradas de su blog que “esto es de incumbencia colectiva, no solo personal.” (Lorna Milena, I). El espíritu comunitario permea todas las narrativas. De allí la pertinencia de que la denuncia supere la instancia íntima familiar y se instale en el ámbito público. La condición trágica del reconocimiento como ‘hijas de genocidas’ quebró la integridad propia y deformó todos los lazos de parentesco (afectivos o no) hasta entonces entablados. La ruptura con la familia las dejó solas con ellas mismas, exiliadas e insiliadas a la vez, transitando “el doloroso túnel de la soledad” (Delgadillo, I). El solipsismo encuentra una instancia transformadora cuando irrumpe en el escenario social del país Historias Desobedientes, y cada hija se reconoce en el recorrido de dolor de otra hija para conformar una especie de “logia de la misma desgracia” (Delgadillo, I):

(...) nos une un hecho doloroso, difícil de digerir y admitir, que es la filiación con personas con capacidad de secuestrar, torturar a otro mortal, violarlo, vejarlo, apropiarse de sus hijos arrancándoselos recién nacidos a sus madres para después asesinarlas, quizás ‘piadosamente’, con un tiro en la nuca, o tirarlas vivas de un avión al río, desapareciendo así *el cuerpo del delito*. Les comento, lectores, que esto no es algo que dé muchos amigos que digamos. Ni que dé orgullo, ni admiración, ganas de andar por la vida mostrándote feliz (...). (Delgadillo, I).

Asumir la etiqueta del legado genocida es asumir la condición trágica y transitar el dolor que eso conlleva. La aparición del colectivo visibiliza estas historias del desgarró, permitiendo la identificación y ese saber que se repite: ‘no estaba sola’. A la vez que se habilita el reconocimiento en el recorrido trágico de otras, el colectivo—hoy conformado por algunas decenas—apunta a promover más historias desobedientes, ya que se cuentan

de a miles el número de genocidas que todavía cuentan con una familia que, obedientemente, los apoya.

Las hijas de genocidas, en sus caminos transgresores, se van encontrando ‘hermanas’, así se reconocen entre ellas: “Y nos vemos hermanadas respecto a un padre genocida que nos lastima y nos obliga a reconstruirnos.” (Kalinec, I). Delgadillo se refiere a “un espacio que nos hermana desde el reconocimiento del sentir de compañero.” Furió apunta: “desde entonces nos adoptamos como hermanas.” En el poema de Lukaszewicz: “La niña abre los ojos grandes y ante la ofrenda de su hermana vuelve a la vida.” Se trata de historias de género que padecieron la violencia machista patriarcal en carne propia, violencia que buscó aniquilar su integridad física y psíquica, violencia de la que renacen empoderadas desde el refugio feminista elegido.

Lorna Milena narra la prohibición de tener amigos impuesta por el padre a ella y a su hermana, y cómo estallaba en rabia si se enteraba que la madre las había dejado salir a jugar a la calle. La hija comprende de grande “lo peligroso que puede ser tener amigos, juntarse, hablar de la realidad que no se quiere, y buscar cambiarla.” (Lorna Milena, I). Bibiana Reibaldi describe su “(...) urgente necesidad emocional de buscar refugios (...)”. (Reibaldi, I). Entre las hijas de genocidas se vuelven amigas más políticas que íntimas, es decir, hermanadas por elección y unidas en su lucha contra el patriarcado—sistema de gobierno que engendró y avaló la identidad genocida del padre.

Del silencio debido al grito de-vida

La última voz articulada por Antígona es el grito que un mensajero percibe desde la distancia. Forcinito analiza la voz del grito en el cine de Carri y apunta que “esta voz-

grito asociada al dolor es la pulverización del discurso que la ignora, la oprime, y la violenta” (Forcinito, 2018:X). La afirmación se ajusta muy bien para el caso de Antígona, cuyo discurso (de género) había desafiado públicamente las leyes del patriarcado y a su máxima autoridad, al reafirmar sus acciones transgresoras. El suicidio que sigue al grito puede ser leído no como final trágico sino como una acción mediante la que se inscribe una demanda política, como propone Butler. En el grito de Antígona estalla el lenguaje patriarcal disponible que la condena a ser enterrada viva por sus faltas. En el caso de las hijas de genocidas, una de ellas define a ‘los desobedientes’ (agrupados en Historias Desobedientes) como: “los hijos del silencio que estalla, hijos de un mutismo heredado, impuesto, encarnado en nosotros (...)” (Delgadillo, I). La violencia del mandato de silencio tatuada en el cuerpo es tal que no alcanza con contrapesarla con la palabra; el mutismo *debido* se rompe con un grito de-vida.

En el grito de Antígona queda pronunciada su transgresión y en él se agota su vida. Las hijas de genocidas, lanzadas a la condición trágica de haberse asumido como tales, vuelven a la vida a partir del grito. El grito de volverse a parir. Su grito es la ruptura del mandato de silencio: “*Al silencio nunca más*, es nuestro grito colectivo”, expresa Historias Desobedientes en su manifiesto. Una hija agrega: “Somos *esos* que pudimos escapar, gritar, romper, rebelarse, indignarse y llorar (...)” (Delgadillo, I). Y otra: “(...) con los dientes apretados y la garganta agarrotada, pero gritando (...)” (Lorna Milena, I). El grito, a la vez que rompe el silencio, es el estallido del lenguaje genocida paterno. El grito, en tanto disenso, interrumpe el lenguaje consensual del patriarcado y sus normas gramaticales excluyentes. De allí que muchas de las narrativas recurran a la escritura inclusiva. El grito se desencadena como reafirmación de la desobediencia y como

construcción de la nueva identidad fuera de la genealogía patriarcal. El grito anuncia y se vuelve la forma de-vida elegida.

El estallido de las voces de las hijas de genocidas contrasta con el estallido de la voz subterránea de una Antígona gritando sola. Delgadillo describe que las voces de las hijas son “palabras sueltas (...) queriendo unirse” (Delgadillo, I). Se trata de voces que tienden a lo coral, voces que buscan entrelazarse con otras sin conformar por ello una melodía tonal, sino un reclamo disensual y atonal que se inscribe desde el grito colectivo. La naturaleza colectiva del grito de las hijas es precisamente lo que las diferencia frente a previos reclamos de otros familiares de victimarios. El marco de referencia del Holocausto suele traerse a colación a la hora de abordar los crímenes de lesa humanidad y genocidio perpetuados en Argentina durante la última dictadura militar. En ese contexto ya se habían registrado antecedentes de descendientes de nazis que repudiaban el accionar genocida de su seno familiar. Niklas Frank es el ejemplo más emblemático de un hijo de nazi que dedica su vida a denunciar públicamente los crímenes del padre, un oficial nazi de alto rango.⁷⁹ La particularidad de las narrativas de hijas de genocidas argentinos es que sus reclamos—grito unísono de justicia—se sistematizan en una instancia colectiva.

Centrándome en el discurso de género, el desafío a la genealogía patriarcal mediante la adopción de la etiqueta de ‘hija de genocida’, y el establecimiento de los lazos políticos de una hermandad feminista abordé en este tercer capítulo, transversalmente, las narrativas de hijas de genocidas, enfocándome en el funcionamiento

⁷⁹ En 1987 se publica su libro autobiográfico que se traduce al inglés en 1991, *In the Shadow of the Reich*. Este hijo desobediente participa además en distintas instancias públicas (charlas, documentales, notas periodísticas) donde se dedica a denunciar los crímenes genocidas del padre.

de los planos del lenguaje y del parentesco. Hilvanando sus reclamos, estas narrativas feministas desestabilizan los lugares comunes que tienden a una memoria consensual, y conforman el tercero de los sobregiros disensuales de la memoria.

CONCLUSIONES

Irrupciones de la memoria⁸⁰

Las políticas de la memoria

Mi conexión personal con las temáticas abordadas es el punto de partida de esta tesis. Encuentro en este cierre un espacio para puntualizar algunas de las motivaciones por las que surge este proyecto, ejemplificando una vertiente de las políticas de la memoria, y su potencia. Valorando el poder del giro subjetivo, me parece necesario definir mi lugar de escritura.

Yo no pertenezco a la generación de las pibas que *cuentan* a lo largo de estas páginas. Mi generación no nace ni crece bajo la sombra del período dictatorial y su horror genocida. Soy parte de una generación siguiente que transcurre la escuela primaria y la secundaria en el momento del auge de las narrativas políticas y culturales de la memoria. “¿Te acordás que lo estudiamos en el colegio?”, le dice la amiga a la protagonista del cuento de Mariana Enríquez.⁸¹ Así fue como fui atravesada por las historias de la dictadura. Lo aprendí en la escuela en un momento donde, gracias a la lucha incansable de las organizaciones de derechos humanos que encontraron el apoyo gubernamental en los períodos kirschneristas, el consenso de repudio al accionar genocida comenzaba a pegar hondo a lo largo del entramado social.

Desde mi lugar de privilegio, fui a la escuela pública en su versión elitista de los colegios universitarios de la ciudad de La Plata. Crecí entre actos de homenaje a

⁸⁰ Agradezco a mi amiga, Maitén Agüero, por ayudarme a resignificar nuestro pasado escolar. Igual que agradezco a la Escuela Anexa y al Colegio Nacional de La Plata por hacer brotar la memoria desde sus espacios infanto-juveniles.

⁸¹ Analizado en el capítulo II.

estudiantes detenidos-desaparecidos en la tristemente célebre ‘Noche de los Lápices’. En un momento, éstos tuvieron la misma edad que yo y habían transitado por los mismos pasillos escolares; la dictadura militar y genocida los había secuestrado, torturado, asesinado y había hecho desaparecer sus cuerpos. Sus convicciones políticas eran admirables, la identificación lógica. Imposible no sentirse permeada por los fantasmas que irrumpían en cada marcha donde los lápices seguían escribiendo, y cuyas voces espectrales renacían en el coro de cientos de jóvenes respondiendo: ‘PRESENTE’, cuando se pasaba lista con los nombres de desaparecidos, reproduciendo la dinámica escolar de tomar asistencia.

Las políticas culturales de memoria y conmemoración de las víctimas las experimenté en carne propia. Así aprehendí mucho de lo que había pasado en la dictadura militar. Las marchas por los 24 de marcos; los actos escolares, donde no faltaban las canciones de la memoria. “Los dinosaurios van a desaparecer”, decía Charly García, dándole una vuelta de tuerca a la impunidad que gozaban los genocidas. “La memoria”, de León Gieco. Reproduzco aquí un fragmento:

El engaño y la complicidad
De los genocidas que están sueltos.
El indulto y el Punto Final
A las bestias de aquel infierno.
Todo está guardado en la memoria
sueño de la vida y de la historia.
La memoria despierta para herir
a los cuervos dormidos que no la dejan vivir (...)
La memoria estalla hasta vencer
A los pueblos que la aplastan y no la dejan ser
libre como el viento (...)
La memoria apunta hasta matar
A los pueblos que la callan y no la dejan volar.

El tono es conmovedor al mismo tiempo que combatiente: el despertar de la memoria es una espina que hiere a los pueblos pero que los hace libres. Las abuelas venían a dar charlas a la escuela. En la primaria hice un trabajo sobre el Premio Nobel de la Paz, Adolfo Pérez Esquivel, secuestrado y torturado por la dictadura, y después recibimos su visita en el aula. En la secundaria, para la clase de dibujo, hicimos un mural colectivo del que tengo dos imágenes: la de grandes cadenas de la censura y la de una mujer todavía enlazada a su bebé por el cordón umbilical, junto a una tijera genocida.

Estas experiencias, impresiones en mi memoria, no se cerraban al final de la jornada escolar cuando volvía al recinto familiar. Las hacía revivir en la casa en intentos de transmitir realidades no vividas de las que—en algunos puntos—parecía saber más yo que mi familia que sí las había vivido. En la rama materna había intelectuales comunistas y socialistas que habían enterrado libros ‘subversivos’; en la paterna había un abuelo que asumía un cargo oficial como rector universitario hacia el final de la dictadura. Por un lado, la maraña de la sociedad gris (analizada en el capítulo dos), en este caso con convicciones políticas, experimentando el terror inmovilizador que apuntaba Pilar Calveiro—efectividad de la maquinaria desaparecedora; también la sensación del cuento “Réplica en escala”, de Paula Tomassoni, de que cualquiera podía caer en la redada y desaparecer, tal cual se desprende de la narrativa del *Nunca más*. Por otro lado, un sector de la clase alta que formó parte del engranaje de funcionarios estatales que apoyaron y colaboraron con el gobierno militar. Aquí es necesario remarcar la diferencia en los grados de silenciamiento, parálisis, consentimiento, complicidad y colaboración. La sociedad se presenta en sus grises que van desde la ‘víctima inocente’ al ‘genio maligno’.

Por medio de este recorrido personal intento enfatizar los alcances, y las limitaciones, de las políticas de memoria y sus batallas en el campo cultural. La ‘teoría de los dos demonios’ fue contrarrestada, después de los años 2000, por un relato consensual del pasado reciente; excepto en las casas militares, como cuentan las hijas de genocidas. En este sentido, hay que resaltar la fuerza del relato de la memoria homenaje; sobre todo en las narrativas de madres, abuelas, hijes, exdetenidos desaparecidos. Son ésas las voces que hicieron estallar la memoria y que no consienten que los cuervos de los gobiernos derechistas la vuelvan a dormir, como dice Gieco.

Reformulaciones de la memoria consensual

Las voces fundacionales de las abuelas, aunque consensuales, no representan una repetición literal de la memoria (Todorov). Para ejemplificar su espíritu de adaptación, basta apuntar la última campaña de difusión viralizada en las redes sociales:

#UnaDosisDeIdentidad. En el contexto actual de la pandemia de coronavirus, en Argentina, la convocatoria a los centros vacunatorios se dio por sectores etarios. Cuando llegó el turno de quienes habían nacido entre los años 1975-1980, apareció la propuesta de las abuelas: “Si te estás vacunando en estos días, podés ser uno de los nietos o nietas que buscamos. Vacunarte salva tu vida, si tenés dudas sobre tu identidad buscá tu verdad.” La salud se presenta aquí desde la complejidad no restrictiva del concepto. *Salud* no es sólo la ausencia de enfermedad, la identidad también ingresa al entramado semántico del término.

Los sobregiros disensuales que estudio en esta tesis, especialmente los dos últimos, se ubican en una coyuntura distinta a la apertura democrática donde las voces de

las abuelas enunciaban aristas centrales del relato hegemónico. En este caso, el contexto es el de la visibilidad en la escena social y política de los movimientos feministas. Como digo en la Introducción, en las narrativas del corpus de este trabajo, el repudio al accionar genocida es un incuestionable punto de partida. Los *cuentos* de las pibas que crecieron en la dictadura no vienen a acallar las voces primeras—las fundacionales—, pero no por eso dejan de cuestionarlas y poner en el centro de la discusión nuevas temáticas; de visibilizar problemáticas distintas—por ejemplo, la reproducción de violencias patriarcales y adultocéntricas. La apuesta es por un caleidoscopio auditivo, como el del concierto de la obra de Lola Arias que se rehúsa a proyectar un coro de voces armónicas.⁸²

Las reformulaciones críticas de la memoria multiplican las opciones de una transmisión generacional activa. Las nuevas generaciones traen a escenas nuevas preguntas, que no siempre encuentran un terreno abierto de discusión. Como apunta Ana Longoni, no hay un análisis autocrítico del fracaso del proyecto revolucionario de las organizaciones armadas de izquierda (2007:1). Allí se ubica el principal reclamo de hijes de militantes de izquierda: la crítica ante la elección de reproducir la institución patriarcal de la familia, exponer a sus integrantes en la línea de fuego, y sacrificarse por la causa política “cuando estábamos con la mesa puesta esperándolos para comer” (Semán, 145), dice el hijo, Ernesto Semán.⁸³ Ana Amado problematiza esta participación involuntaria, adultocentrista, de les hijes en los movimientos de la guerrilla (Amado, 2004: 52). El grado de exposición no siempre consentida es lo que se problematiza.

“Los hijos son nuestra retaguardia” (Firmenich en Amado, 2004: 52) declaraba Mario Firmenich, jefe montonero, en el contexto de la ‘Operación Contraofensiva’ que

⁸² Escena analizada en el capítulo II.

⁸³ En la novela *Soy un bravo piloto de la nueva China*.

convocaba a integrantes de la agrupación, refugiados en el exilio, a volver al país para retomar la lucha armada. Les hijes eran una línea combativa de refuerzo; ante la inminencia del fracaso del proyecto revolucionario, eran una perpetuación posible del mismo. Algunas familias montoneras se negaban a entregar la tutela de sus hijes a las abuelas y abuelos, como se muestra en el encuentro trigeracional de la película *Infancia Clandestina*, de Benjamín Ávila (miembro de H.I.J.O.S), que ficcionaliza la operación contraofensiva desde la perspectiva de un hijo de militantes. A Juan, el protagonista, aunque se le explican muy bien las normas de la clandestinidad y los peligros de romperlas, no se le pregunta su opinión en el asunto de ser la retaguardia.⁸⁴

Anacronismos e irrupciones de la memoria

En las narrativas de hijes de desaparecidos (tanto en las de la memoria homenaje, como en las más críticas) figura una tensión: “un desajuste de emblemas (...) [que] deja[n] entrever una imagen indecible entre el perfil épico de padres protagonistas de una gesta histórica colectiva y el de desertores a la vez en la economía de los afectos privados.” (Amado, 2004: 54). Esta especie de *clivaje lúcido* (Estay, III) es distinto al de las hijas de genocidas. Les hijes de desaparecidos experimentan una tensión entre los gestos afectivos de veneración, y los gestos críticos de denuncia por la exposición y el abandono de sus identidades infantiles. Amado apunta que el abandono mapaterno es, en cierto grado, conjeturado (2004: 78). Así llega al personaje de Antígona en otra obra de

⁸⁴ En la escena, la abuela le pide a su hija y yerno que sus nietes vivan con ella. La hija (Natalia Oreiro) responde con palabras igual de duras que las de Semán: “sos una cagona mamá (...) en tu puta vida hiciste algo por los demás (...) Si a mi me pasara algo, prefiero que a mis hijos los críen dos compañeros antes que entregártelos a vos” (Ávila, 53’). Les hijes eran la garantía de la repercusión del ideal revolucionario. Vale aclarar que donde termina la película de Ávila—después del secuestro de la madre y el padre—empieza la novela de Raquel Robles, analizada en la Introducción.

Sófocles, *Edipo en Colono*, para simbolizar el duelo de las hijas de desaparecidas ante la ausencia del cuerpo del padre.⁸⁵ Como Edipo prohíbe a Teseo revelar el lugar de su tumba, “los padres guerrilleros (igual que Edipo [...]) se apartaron de estas hijas (...) por la fuerza de un deseo y una elección” (Amado, 2004: 79). El deseo y la elección fue la lucha armada revolucionaria, aún ante la alta probabilidad del desenlace trágico.

En esta tesis también recurrí a la figura de Antígona, pero para analizar las narrativas de las hijas de genocidas. Apunto dos paralelismos de este anacronismo de la representación: la transformación del dolor en acción (estética, política); y la reconstrucción de sí mismas ante la ausencia de las figuras maparentales. Pero, más interesante que trazar consonancias es constatar los *residuos* de la memoria, y su “fuerza crítica (...) [que] potencia[r] el recuerdo como *acontecimiento*” (Richard, 2000: 172). El *acontecimiento* (Badiou) del que habla Nelly Richard pertenece al orden de lo que se presenta sin ser previsto ni pensado, es la desmesura de la memoria que irrumpe en erupciones y sobresaltos. Son estos destiempos de la experiencia estética y política los que habilitan las transmisiones generacionales a partir de recodificaciones disensuales como las estudiadas en esta tesis. Las narrativas de memoria de las pibas de la posdictadura *cuentan* ejercicios incesantes de memoria que propagan los gritos corales de Memoria, Verdad y Justicia.

⁸⁵ En este artículo, Amado está analizando las propuestas visuales de Albertina Carri, María Inés Roqué y Lucila Quieto.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III.*

Pre-Textos, 2009.

------. “El país de los juguetes. Reflexiones sobre la historia y el juego”. En *Infancia e historia*, Adriana Hidalgo, 2007.

Aguilar, Gonzalo Moisés. “Llevar la palabra al límite”. *Revista Ñ*, 2016.

------. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Santiago Arcos Editor, 2006.

Alcoba, Laura. *Trilogía de la casa de los conejos*. Penguin Random House Grupo Editorial, 2021. (Kindle)

------. “Volver al pasado: Reflexiones sobre la casa de los conejos”. *Vestigios del pasado: Los sitios de la memoria y sus representaciones políticas y artísticas*. Eds. Megan Corbin y Karín Davidovich. *Hispanic Issues On Line* 22, 2019, pp. 277–280.

------. *La Casa De Los Conejos*. Trad. Leopoldo Brizuela. Edhasa, 2018.

Amado, Ana. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. A oscuras. Colihue Imagen, 2009.

------. “Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción”, en *Lazos de familia*, Amado, Ana y Nora Domínguez (comps.). Paidós, 2004, pp. 43-82.

Arenes, Carolina y Pikielny, Astrid. *Hijos de los 70. Historias de la generación que heredó la tragedia argentina*. Sudamericana, 2016.

Arfuch, Leonor. “Nuevas voces de la memoria. Las otras infancias clandestinas”. Revista *Anfibia*, 2017.

------. “Narrativas en el país de la infancia”. ALEA, Vol. 18/3, pp. 544-560, 2016.

------. “Memoria, testimonio, autoficción. Narrativas de infancia en dictadura”.

Kamchatka, pp. 817-834, 2015.

Arias, Lola. *Mi vida después y otros textos*. Penguin Random House Grupo Editorial, S.A., 2016.

Austin, John. *How to do things with words*. Oxford Clarendon Press, 1962.

Badiou, Alain. “El recurso filosófico del poema”. *Condiciones*. Siglo Veintiuno Editores, 2012, pp. 83-96.

Bartalini, Carolina, y Estay Stange, Verónica (eds). *Escritos Desobedientes. Historias de hijas, hijos y familiares de genocidas por la Memoria, la Verdad y la Justicia*. Colectivo Historias Desobedientes. Marea Editorial, 2019. Kindle.

Basile, Teresa. *Infancias: La narrativa argentina de HIJOS*. Eduvim, 2019. Libro digital EPUB.

Benjamin, Walter. *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Nueva Visión, 1989.

Blejmar, Jordana *Playful Memories, The Autofictional Turn in Post-Dictatorship Argentina*. Springer International Publishing, 2018.

Bruzzone Félix, Máximo Badaró. “Hijos de represores: 30 mil quilombos” Revista *Anfibia*, 2014.

Butler, Judith. *El grito de Antígona*. Trad. Esther Oliver. El Roure Editorial, S.A., 2001.

- Calveiro, Pilar. *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*. Grupo Editorial Norma, 2005.
- . *Poder y desaparición: Los campos de concentración en Argentina*. Ediciones Colihue, 1998.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo: Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*. Trad. Antonio Oviedo. Adriana Hidalgo, 2011.
- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Grupo Editorial Planeta S.A.I.C., 2011.
- Enriquez, Mariana. “La hostería”, en *Las cosas que perdimos en el fuego*. Anagrama, 2016.
- Estay Stange, Verónica y Bartalini, Carolina (eds). *Nosotrxs, Historias desobedientes*. Primer encuentro internacional de familiares de genocidas por la Memoria, la Verdad y la Justicia. Ediciones AMP, 2020.
- Estay Stange, Verónica. “Posfacio. El desgarró en la palabra”. En *Escritos Desobedientes. Historias de hijas, hijos y familiares de genocidas por la Memoria, la Verdad y la Justicia*. Colectivo Historias Desobedientes. Bartalini, Carolina, y Estay Stange, Verónica (eds). Marea Editorial, 2019. Kindle.
- Forcinito, Ana. *Óyeme con los ojos: cine, mujeres, visiones y voces*. Fondo Editorial Casa De Las Américas, 2018.
- . “Las batallas de la memoria. Los testimonios de ex detenidas frente a las marcas sexuadas de la violencia en Argentina”. *Letras femeninas*, Vol. 39, N° 2, 2013, pp. 93-111.

- . *Los umbrales del testimonio. Entre las narraciones de los sobrevivientes y las señas de la posdictadura*. Iberoamericana, 2012.
- . “Narración, testimonio y memorias sobrevivientes: Hacia la posmemoria en la posdictadura uruguaya”. *Letras femeninas*, Vol. 32, N° 2, 2006, pp. 197-217.
- Furió, Liliana. “Destruyendo el patriarcado”. En *Nosotrxs, Historias desobedientes*. Primer encuentro internacional de familiares de genocidas por la Memoria, la Verdad y la Justicia. Estay Stange, Verónica y Bartalini, Carolina (eds). Ediciones AMP, 2020, pp. 48-51.
- Garibotto, Verónica I. “Temporalidad e historia: hacia una reformulación del marco interpretativo del testimonio posdictatorial”. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, Vol. 39, N° 2, 2010, pp. 99-113.
- Goñi, Uki. “Argentina death flights: a son’s fight for the right to testify against his father”. *The Guardian*, 2017.
- Granero, Ignacio E. *Sófocles: Antígona*. Eudeba, 2009.
- Hirsch, Marianne. *The generation of postmemory. Writing and visual culture after the Holocaust*. Columbia University Press, 2012.
- Informe de la Comisión Nacional por la Desaparición de Personas. *Nunca más*. Eudeba, 2003.
- Jelin, Elizabeth. *La lucha por el pasado: Cómo construimos la memoria social*. Siglo Veintiuno Editores S.A, 2017. Kindle.
- . *Los trabajos de la memoria*. Siglo Veintiuno de España Editores, S.A., 2002.
- Kalinec, Analía. *Llevaré su nombre. La hija desobediente de un genocida*. Historia Urgente N° 85. Marea Editorial, 2021. Kindle.

- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura: ¿Qué es la Ilustración?* Universidad de Valencia, 2000.
- Kohan, Martín. “La apariencia celebrada”. *Punto de Vista Revista de cultura*. Año 27, N° 78, 2004.
- . “Una crítica en general y una película en particular”. *Punto de Vista Revista de cultura*. Año 27, N° 80, 2004.
- Kristeva, Julia. “Antigone. Limit and Horizon”. En Söderbäck, Fanny. *Feminist readings of Antigone*. State University of New York Press, 2010, pp. 215-229.
- Landsberg, Alison. *Prosthetic memory: The transformation of American remembrance in the age of mass culture*. Columbia University Press, 2004.
- Longoni, Ana. *Traiciones: la figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Grupo Editorial Norma, 2007.
- . “Traiciones. La figura del traidor (y la traidora) en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión”. En *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Jelin, Elizabeth y Longoni, Ana (eds.). Siglo Veintiuno, 2005.
- Macón, Cecilia. “Los rubios o del trauma como presencia”. *Punto de Vista Revista de cultura*. Año 27, N° 80, 2004.
- Mannarino, Juan Manuel. “Marché contra mi padre genocida”. *Revista Anfibia*, 2017.
- Morales, Santiago y Magistris, Gabriela (comp). *Niñez en movimiento. Del adultocentrismo a la emancipación*. Buenos Aires, Editorial Chirimbote, 2020.
- Nouzeilles, Gabriela. “Postmemory Cinema and the Future of the past in Albertina Carri's Los Rubios”. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 14:3, 2005, pp. 263-278.

- Paredero, Hugo. *¿Cómo es un recuerdo? La dictadura contada por los chicos que la vivieron*. Libros del Zorzal, 2007.
- Peller, Mariela. "Memoria, infancia y revolución. Reescrituras del pasado reciente en la narrativa de la generación de la post-dictadura". VIII Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata, 2014.
- Pérez, Mariana Eva. "Their lives after: Theatre as testimony and the so-called 'second generation' in post-dictatorship Argentina". *Journal of Romance Studies*, 13(3), 2013, pp. 6-16.
- Rancière, Jacques. *Política de la literatura*. Libros del zorzal, 2011.
- . "Las paradojas del arte político". *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Bordes Manantial, 2010.
- . "La política de la estética". *Otra parte. Revista de letras y artes*. Nº 9, 2006, pp. 1-15.
- Richard, Nelly. *Políticas y estéticas de la memoria: Ponencias*. Editorial Cuarto Propio, 2006.
- . *Masculino/Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Francisco Zegers Editor, 1993.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Trad. Agustín Neira. Siglo Veintiuno Editores, 2004.
- Robles, Raquel. *Pequeños combatientes*. Alfaguara, 2013. Kindle.
- Ros, Ana. *The Post-dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay. Collective Memory and Cultural Production*. Palgrave Macmillan, 2012.

- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo: Una discusión*. Siglo Veintiuno Argentina Editores, 2005.
- Searle, John. *Speech Acts*. Cambridge University Press, 1969.
- Semán, Ernesto. *Soy un bravo piloto de la nueva China*. Mondadori, 2012.
- Scocco, Marianela. "Historias desobedientes. ¿Un nuevo ciclo de memoria?". *Revista Sudamericana*, 2017.
- Taylor, Diana. "You Are Here: The DNA of Performance" En *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*. Duke University Press, 2003, pp. 161-189.
- Tomassoni, Paula. "Réplica en escala", en *Golpes: relatos y memorias de la dictadura*. Torres, Victoria y Dalmaroni, Miguel, (eds). Seix Barral, 2016.
- Torres, Victoria y Dalmaroni, Miguel, (eds). *Golpes: relatos y memorias de la dictadura*. Seix Barral, 2016.
- Vezzetti, Hugo. *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Siglo Veintiuno, 2002.
- White, Hayden. "The historical text as literary artifact". En *The writing of history: literary form and historical understanding*. Canary, Robert H., and Henry Kozicki. University of Wisconsin Press, 1978, pp.41-62.

FILMOGRAFÍA

- Ávila, Benjamín, dir. *Infancia clandestina*. Historias Habitación 1520 RTA, 2012.
- Carri, Albertina, dir. *Los rubios*. Primer Plano Films-Women Make Movies, 2003.

Colom, Miguel y Sánchez, Diego, dir. *Televisión por la identidad*. Telefé Contenidos, 2007.

Habegger, Andrés, dir. *(H) Historias cotidianas*. 2001

Markovitch, Paula, dir. *El premio*. Mille et Une Productions, FOPROCINE, IZ Films, Kung Works, NiKo Film, Staron Film, 2010.

Puenzo, Luis, dir. *La historia oficial*. Historias Cinematográficas Cinemania, Progress Communications, 1985.

Roqué, Iván, dir. *Papá Iván*. Centro de Capacitación Cinematográfica, CONACULTA-Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004.